STAATLICHES BAUHAUS IN WEIMAR 1919-1923

SCY

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/staatlichesbauha01unse

STAATLICHES

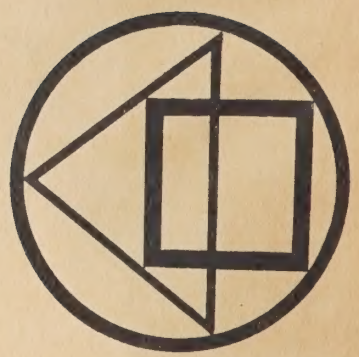
BAUHAUS

WEIMAR

1919
1923

BAUHAUSVERLAG WEIMAR - MÜNCHEN

DIE HERAUSGABE DIESES WERKES BESORGTE
DAS STAATLICHE BAUHAUS IN WEIMAR
UND
KARL NIERENDORF IN KÖLN



THE GETTY CENTER
LIBRARY

INHALTSVERZEICHNIS

SEITE

DAS STAATLICHE BAUHAUS 6
Walter Gropius: Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses 7

I. DIE SCHULE

Gertrud Grunow: Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Form, Ton 20
Paul Klee: Wege des Naturstudiums 24
Wassily Kandinsky: Die Grundelemente der Form 26
Wassily Kandinsky: Farbkurs und Seminar 27

ABBILDUNGEN und FARBTAFELN
FORMLEHRE: Naturstudium, Raumlehre, Farbenlehre, Konstruktionslehre, Kompositionslehre

Abb. 1 **Aus der Vorlehre:** Darstellung der Grundform einer Materie. Übungsaufgabe. Zeichnung. W. Menzel 30
2 Naturstudie. Farbige Zeichnung. J. Pap 31
3 Naturstudie. Darstellung verschiedener Materien. H. Hoffmann 32
4 Aufgaben zur Übung in der Darstellung charakteristischer Eigenschaften verschiedener Materien 33
5 Zeichnerische Darstellung der charakteristischen Eigenschaften einer Materie (Holz). Übungsaufgabe zur Entwicklung des Auges als des rezeptiven Sinnes und des Tastsinnes als des produktiven Sinnes. L. Leudersdorff-Engstfeld . . . 34
6 **Aktzeichnen:** Akt. Statischer Aufbau der oberen Hälfte. G. Schunke 35
7 Akt. Bewegung nach oben I. Kerkovius 36
8 **Aus der Vorlehre:** Materiestudie. Übungsaufgabe: Gestaltung verschiedener Materien zu gegenständlicher Wirkung. Maske. W. Willers 37
9 Plastische Materiestudie. Übungsaufgabe: Gestaltung verschiedener Materien zu gegenständlicher Wirkung. K. Auböck . . 38
10 Materiestudie. Kombinierte Kontrastwirkung. Materiekontrast (Glas, Holz, Eisen). Kontrast der Ausdrucksformen (zackig glatt): rhythmischer Kontrast. Übungsaufgabe zur Beobachtung der Ähnlichkeit im Ausdruck bei gleichzeitiger Anwendung verschiedener Darstellungsmittel. M. Mirkin 39
11 Materiestudie. Komposition aus verschiedenen Stoffen, gebunden durch rhythmische Formen. Übungsaufgabe: Beobachtung der komplementären Wirkung verschiedener Stoffe zur Untersuchung. M. Bronstein 40
12 Materiestudie. Gestaltung einfachster Materien zu geschlossener Wirkung. Übungsaufgabe. W. Herzger 41
13 Materiestudie. Kombination einfachster Materien. Übungsaufgabe: Entwicklung des Tastsinnes und Beobachtung des subjektiven Materialgefühls. W. Dieckmann 42
14 Materiestudie. Kombination aus einfachsten plastischen und rhythmischen Formen. N. Wassiljeff 43
15 Hell-dunkel. Proportionen (helldunkel = optische Tiefenbewegung). Übungsaufgabe 44
16 Zeichnung. Rhythmische Ausdrucksform durch Variation des Helldunkels. Übungsaufgabe zur Entwicklung des subjektiven rhythmischen Empfindens und zur objektiven Erforschung der Helldunkel- und Proportionsgesetze 45
17 Rhythmische Kontrastformen. Zeichnung. Übungsaufgabe 46
18 Horizontal-vertikal Komposition, entwickelt aus dem Helldunkel (optische Tiefenbewegung). Übungsaufgabe. G. Teltscher. 47
19 Aus dem Unterricht Itten in Wien: Ausdrucksform. M. Téry-Adler 48
20 Aus dem Unterricht Itten in Wien: Rhythmische Übung. M. Téry-Adler 49
21 Helldunkel Verwerfung. F. Dicker 50
22 Plastische Darstellung. Räumliche horizontale-vertikale Komposition. Übungsaufgabe zur Entwicklung des Proportionsgefühls und des statischen Empfindens. G. Schunke 51
23 Plastische Darstellung. Helldunkel Proportionen. (Helldunkel räumliche Tiefenbewegung.) Übungsaufgabe. H. Müller 52
24 Plastische Darstellung. Würfelkomposition. Übungsaufgabe zur Beobachtung der statisch-dynamischen Beziehungen. E. Mögelin 53
25 Aus dem Unterricht Itten in Wien: Proportionen-Analyse nach Giotto. M. Téry-Adler 54
26 Aus dem Unterricht Itten in Wien: Materie. Ausdrucksform-Analyse nach Greco. M. Téry-Adler 55
27 **Analytisches Naturzeichnen:** Charakteristik der Gegenstände. G. Schunke 56
28 Konstruktive Analyse. M. Rasch 57
29 Geometrische Zusammenhänge. M. Rasch 58
30 Lineare Analyse. I. Kerkovius 59

FARBTAFEL I Originallithographie. L. Hirschfeld-Mack 61
II Originallithographie. L. Hirschfeld-Mack 63
III Vierfarbendruck. L. Hirschfeld-Mack 65
IV Originallithographie. R. Paris 67
V Lithographie: „Grundelemente“ (zu Kandinskys Artikel) 69

II. DER BAU: A. Die Werkstätten B. Der Raum

A. Werkstätten

Abb. 31 **Tischlerei:** Die Werkstatt 73
32 Schwarzpolierter Tisch: Form und Ausführung M. Breuer. Lehrlingsarbeit 74
33 Bücherschrank. Vogelahorn und schwarzpolierte Birne. Form und Ausführung M. Breuer. Lehrlingsarbeit 75

SEITE

Abb. 34 **Tischlerei:** Konferenzzimmerstuhl. Form und Ausführung E. Brendel. Gesellenarbeit 76
35 Konferenzzimmertisch. Form und Ausführung E. Brendel. Gesellenarbeit 77
36 Klubsessel in rotem und schwarzem Saffian. M. Breuer. Lehrlingsarbeit 78
37 Wiege. P. Keler 79
38 Schreibtisch. H. U. Fuchs. Gesellenarbeit 80
39 Stuhl. Schwarzpolierte Birne. Form und Ausführung M. Breuer. Gewebe von G. Stölzl. Lehrlingsarbeit 81
40 Bett eines Herrenschlafzimmers. Form und Ausführung E. Dieckmann. Lehrlingsarbeit 82
41 Stuhl mit Armrücken und Kreuzlehne. Form und Ausführung M. Breuer. Lehrlingsarbeit 83
42 **Holzbildhauerei:** Die Werkstatt. 84
43 Erste Werkübung mit Schnitzmessern für verschiedenartige Schnitzstrukturen im Holz. H. Busse 85
44 Geschnitzte Truhe. Birnbaum. Form und Ausführung L. Gräf Lehrlingsarbeit 86
45 Aus dem Blockhaus Sommerfeld, Dahlem bei Berlin. Geschnitzte Tür. Form und Ausführung J. Schmidt. Lehrlingsarbeit 87
46 Schnitzerei am Treppengeländer im Blockhaus Sommerfeld, Dahlem bei Berlin. Form u. Ausführung J. Schmidt. Lehrlingsarbeit 88
47 Schnitzerei der Treppe im Blockhaus Sommerfeld, Dahlem bei Berlin. Form und Ausführung J. Schmidt. Lehrlingsarbeit 89
48 Schnitzerei der Treppe im Blockhaus Sommerfeld, Dahlem bei Berlin. Form und Ausführung J. Schmidt. Lehrlingsarbeit 90
49 **Steinbildhauerei:** Die Werkstatt. 91
50 Torso, Tiroler Marmor. Form u. Ausführung K. Schwerdtfeger. Gesellenarbeit 92
51 Bauplastik in Sandstein. Form u. Ausführung K. Schwerdtfeger. Gesellenarbeit 93
52 Bauplastik in Dorlaer Muschelkalk. Form und Ausführung O. Werner. Gesellenarbeit 94
53 Relief (Glas und Gips). Form u. Ausführung K. Schwerdtfeger. Gesellenarbeit 95
54 **Wandmalerei:** Die Werkstatt (Lagerraum). 96
Farbtafel VI Originallithographie. Tordurchfahrt. Form und Ausführung P. Keler und W. Molnár 97
Abb. 55 Fresko. Form und Ausführung J. Maltan und A. Arndt. Gesellen- und Lehrlingsarbeit 99
56 Fresko. Form und Ausführung W. Menzel. Lehrlingsarbeit 100
57 Wand in Sgrafittotechnik. Form und Ausführung H. Bayer. Wand: Leimfarbe in verschiedenen Techniken. Form und Ausführung R. Paris. Lehrlingsarbeit 101
58 Ausstellungsplakat. Wand am Belvedere-Eingang des Bauhauses. Form und Ausführung H. Bayer mit J. Maltan. Lehrlings- und Gesellenarbeit 102
59 **Glasmalerei:** Die Werkstatt. 103
60 Buntfenster in der Diele des Hauses Dr. Otte, Berlin-Zehlendorf. Form und Ausf. J. Albers. Gesellenarbeit 104
Farbtafel VII Vierfarbendruck. Buntfenster in Rot. Form und Ausführung J. Albers. Gesellenarbeit 105
Abb. 61 **Metallwerkstatt:** Die Werkstatt. 107
62 Kupferdose. Form u. Ausführ. N. Slutzky. Gesellenarbeit 108
63 Messingdose. Form und Ausführung K. Auböck. Lehrlingsarbeit 109
64 Krug (Messing, Bronze, Kupfer, Silber). Form und Ausführung J. Pap. Lehrlingsarbeit 109
65 Türklinke, Eisen vernickelt 110
66 Anhänger (Silber, Holz u. Quarzstein). Form und Ausführung N. Slutzky. Gesellenarbeit 111
67 Dose (Messing und Kupfer). Form und Ausführung Lipovec. Lehrlingsarbeit 111
68 Mokkakanne (Bronze, innen versilbert). Form und Ausführung M. Jahn. Gesellenstück 112
69 Wasserkanne (Kupfer, Bronze, Messing). Form und Ausführung J. Pap. Lehrlingsarbeit 113

SEITE

70 Leuchter (Messing, Kupfer, Neusilber). Normarbeit für maschinelle Vervielfältigung. Form und Ausführung J. Pap. Lehrlingsarbeit 114
71 Samowar (Messing, innen versilbert). Form und Ausführung K. Jucker. Lehrlingsarbeit 115
72 Ausziehbare elektrische Wandlampe mit neuer Mechanik (Eisen und Messing, vernickelt). Form und Ausführung K. Jucker. Lehrlingsarbeit 116
73 **Töpferei:** Die Werkstatt. 117
74 Kakaotopf. Form u. Ausführ. O. Lindig. Lehrlingsarbeit 118
75 Kanne. Form u. Ausführung O. Lindig. Lehrlingsarbeit 119
76 Kanne. Form und Ausführung O. Lindig. Gesellenarbeit. Malerei G. Marcks 120
77 Bierkanne. Ausf. O. Lindig nach G. Marcks. Lehrlingsarbeit 121
78 Kaffeegeschirr. Form u. Ausf. O. Lindig. Gesellenarbeit 122
79 Wasserkrug. Form u. Ausf. O. Lindig. Gesellenarbeit 123
80 Gebranntes Modell einer Mokkakanne für fabrikmäßige Massenausformung. Form u. Ausführung O. Lindig. Gesellenarbeit 124
81 Gipsmodell einer Kaffeemaschine für fabrikmäßige Massenausformung. Form u. Ausf. Th. Bogler. Gesellenarb. 125
82 Gipsmodell einer Kaffeekanne für fabrikmäßige Massenausformung. Form u. Ausf. O. Lindig. Gesellenarbeit 126
83 Gipsmodell einer kombinierbaren Teekanne, vier Varianten aus gleichen Einzelteilen zusammengesetzt für fabrikmäßige Massenausformung. Form und Ausführung Th. Bogler. Gesellenarbeit 127
84 **Weberei:** Die Werkstatt. 128
Farbtafel VIII Vierfarbendruck. Wandbehang. Form und Ausführung B. Otte. Gesellenarbeit 129
Abb. 85 Handgeknüpfter Smyrnateppich 400 : 400 cm. Form und teilweise Ausführung M. Erps. Lehrlingsarbeit 131
86 Behang 110 : 165 cm. Schaftweberei. Form und Ausführung L. Deinhardt. Lehrlingsarbeit 132
87 Stoff mit struktualer Wirkung. Form und Ausführung G. Stölzl. Lehrlingsarbeit 133
88 Gobelin 90 : 125 cm. Form u. Ausführ. H. Jungnik. Lehrlingsarbeit 134
89 Teppich aus Stoffresten 200 : 200 cm. Form und Ausführung I. Kerkovius. Lehrlingsarbeit 135
90 Gobelin 75 : 110 cm. Form u. Ausführ. M. Pfeiffer-Watenphul. Lehrlingsarbeit 136
91 Handgeknüpfter Smyrnateppich 200 : 300 cm. Form und teilweise Ausführung G. Stölzl. Gesellenarbeit 137
92 Wandbehang 105 : 145 cm. Form u. Ausführung M. Köhler. Lehrlingsarbeit 138
93 **Druckerei:** Die Werkstatt. 139
94 Aus den Druckereierzeugnissen der Hoch-, Tief- und Flachdruckerei 140

L. Moholy-Nagy: Die neue Typographie 141
Wass. Kandinsky: Über die abstrakte Bühnensynthese 142
Oskar Schlemmer: Ballett 145

Bühnenwerkstatt:
Abb. 95 L. Schreyer: Blatt I aus dem Spielgang des Bühnenwerkes „Kreuzigung". Holzschnittbuch, ausgeführt in der Werkstatt der Kampfbühne Hamburg 1920 147
96 L. Schreyer: Blatt II aus dem Spielgang des Bühnenwerkes „Kreuzigung". Holzschnittbuch, ausgeführt in der Werkstatt der Kampfbühne Hamburg 1920 148
97 Figurine für das „Triadische Ballett". Form O. Schlemmer, Ausführung C. Schlemmer 149
98 Figurine für das „Triadische Ballett". Form O. Schlemmer, Ausführung C. Schlemmer 150
99 Figurinen für „Das mechanische Ballett". Form und Ausführung K. Schmidt, G. Teltscher 151
100 Figurine für „Das mechanische Ballett". Form und Ausführung K. Schmidt, G. Teltscher 152
Farbtafel IX Originallithographie. Bühnenentwurf für „Das mechanische Ballett". K. Schmidt 153
Abb. 101 Reflektorisches Lichtspiel. Form und Ausführung K. Schwerdtfeger 155

SEITE

Abb. 102 Reflektorisches Lichtspiel. Form und Ausführung K. Schwerdtfeger 156
Farbtafel X Originallithographie. Aufbau für ein Feuerwerk. Form und Ausführung K. Schmidt 157

B. Der Raum

Abb. 103 Haus „Der rote Würfel", Straßenseite. Entwurf W. Molnár 159
104 Haus „Der rote Würfel", Gartenplan. Entwurf W. Molnár 160
105 Haus „Der rote Würfel", Grundriß. Entwurf W. Molnár 161
106 Entwurf zu einem Wohnhaus in Fachwerk, W. Molnár 162
107 Schlafzimmer der Dame im Ausstellungshaus, 1923. M. Breuer 163
108 Architekturzeichnung: Funktionelle Darstellung der Treppen und Fluren des Bauhauses (Hauptgebäude). H. Bayer 164
Farbtafel XI Vierfarbendruck. Einfamilienwohnhaus auf der Ausstellung des Staatlichen Bauhauses 1923. Entwurf G. Muche, Zeichnung B. Otte 165
Abb. 109 Modell zu Serienhäusern, Variabilität desselben Grundtypes durch wechselweisen An- und Aufbau sich wiederholender Raumzellen. Grundgedanke: Vereinigung größtmöglichster Typisierung mit größtmöglichster Variabilität. Architekturabteilung des Staatlichen Bauhauses. Leitung W. Gropius 167
110 Gesamtansicht d. geplanten Bauhaussiedlung in Weimar. Architekturabteilung des Staatlichen Bauhauses. Leitung W. Gropius. Zeichnung W. Molnár 168
111 Darstellung der Raumzellen, aus denen sich die verschiedenen Serienhäuser auf Abbildung 109 und 110 variabel zusammensetzen lassen. Architekturabteilung des Staatlichen Bauhauses, Leitung W. Gropius 169
112 Variabler Grundriß zu den Serienhäusern (Abb. 109, 110, 111). Architekturabteilung des Staatl. Bauhauses, Leitung W. Gropius 170
113 Gipsmodell eines Wohnhauses. Entwurf W. Gropius mit A. Meyer 171
114 Umbau d. Stadttheaters Jena. Eingangsfront. W. Gropius mit A. Meyer 172
115 Umbau des Stadttheat. Jena. Zuschauerraum. W. Gropius mit A. Meyer 173
116 Blockhaus Sommerfeld, Dahlem bei Berlin. W. Gropius mit A. Meyer 174
117 Treppenhaus im Blockhaus Sommerfeld, Dahlem bei Berlin. W. Gropius mit A. Meyer. Schnitzerei und Heizverkleidung. Form und Ausführung J. Schmidt, Sessel M. Breuer 175
118 Entwurf für ein Zeitungsgebäude der Chicago-Tribune in Eisenbeton. Entwurf W. Gropius mit A. Meyer 176
Farbtafel XII Vierfarbendruck. Arbeitsraum. Entwurf W. Gropius, Zeichnung H. Bayer 178

FREIE MALERISCHE UND PLASTISCHE ARBEITEN DER MEISTER, GESELLEN UND LEHRLINGE

Farbtafel XIII Vierfarb. Viadukt. 1920. L. Feininger 181
Abb. 119 Mellingen VI, 1922. L. Feininger 183
120 Würfelkomposition. Plastik 1919. J. Itten 184
121 Kinderbild 1922. J. Itten 185
122 Blauer Kreis. 1922. W. Kandinsky 186
Farbtafel XIV Vierfarbendruck. Bild mit Pfeilform. 1923. W. Kandinsky 187

SEITE

Farbtafel XV Vierfarbendruck. Schauspieler. 1923. P. Klee 189
Abb. 123 Architektur 1919. P. Klee 191
124 Der Jüngling (Gips) 1922—23. G. Marcks 192
125 Thüringer Mutter. Reliefplastik Ahornholz. 1921. G. Marcks 193
126 Konstruktion IX. 1922. L. Moholy-Nagy 194
127 Metallkonstruktion (Stahl, Kupfer, Messing, Nickel). 1921/23. L. Moholy-Nagy. Ausführung: Metallwerkstatt 195
128 Komposition abstrakter Formen. 1917. G. Muche 196
Farbtafel XVI Vierfarbendruck. Der Tisch. 1923. G. Muche 197
Abb. 129 Freiplastik G. (Gips) 1923. O. Schlemmer 199
130 Figurale Komposition. (Werkzeichnung. Papier) 1923. O. Schlemmer 200
131 Figur a. d. Bühnenwerk »Mondspiel« 1923. L. Schreyer. Ausführung: Bühnenwerkstatt 201
132 Totenbild des Mannes. 1923. L. Schreyer 202

Freie Arbeiten der Gesellen und Lehrlinge

Farbtafel XVII Vierfarbendruck. Aquarell. M. Breuer 204
Abb. 133 Aquarellierte Zeichnung. F. Dicker 205
134 Ölbild. W. Menzel 206
135 Ölbild. J. Driesch 207
136 Zeichnung. J. Driesch 208
137 Zeichnung in Kratztechnik. P. Citroen 209
138 Lithographie. L. Hirschfeld-Mack 210
139 Aquarell. Felix 211
140 Freundlich-feindlich zueinander. Zeichnung. W. Herzger 212
141 Aquarell. F. Dicker 213
142 Kriegerische Insel. Radierung. R. Baschant 214
143 Großstadt. Klebebild. P. Citroen 215
144 Komposition. Tempera. L. Hirschfeld-Mack 216
Farbtafel XVIII Originallithographie. M. Breuer 217
Farbtafel XIX Originallithographie. F. Schleifer 219
Farbtafel XX Originallithographie. H. Bayer 221
Abb. 145 Darstellung technisch-konstruktiver Hauptelemente. Zeichnung. H. Bayer 223
146 Schwarz-Weiß-Zeichnung. B. Otte 224
147 Schwarz-Weiß-Zeichnung. J. Albers 225
Druckvermerk 226

DAS STAATLICHE BAUHAUS IN WEIMAR

LEITUNG: WALTER GROPIUS

SYNDIKUS: EMIL LANGE

LEHRENDE MEISTER

FÜR DIE FORMLEHRE:

LYONEL FEININGER, WALTER GROPIUS, GERTRUD GRUNOW,
JOHANNES ITTEN, WASSILY KANDINSKY, PAUL KLEE,
GERHARD MARCKS, ADOLF MEYER, L. MOHOLY-NAGY,
GEORG MUCHE, OSKAR SCHLEMMER, LOTHAR SCHREYER

FÜR DIE WERKLEHRE:

HEINRICH BEBERNISS, HELENE BÖRNER, CHRISTIAN DELL,
JOSEF HARTWIG, MAX KREHAN, EMIL LANGE,
REINHOLD WEIDENSEE, CARL ZAUBITZER

WALTER GROPIUS

IDEE UND AUFBAU DES STAATLICHEN BAUHAUSES

Die Idee der heutigen Welt ist schon erkennbar, unklar und verworren ist noch ihre Gestalt. Das alte dualistische Weltbild, das Ich — im Gegensatz zum All — ist im Verblassen, die Gedanken an eine neue Welteinheit, die den absoluten Ausgleich aller gegensätzlichen Spannungen in sich birgt, taucht an seiner Statt auf. Diese neuaufdämmernde Erkenntnis der Einheit aller Dinge und Erscheinungen bringt aller menschlichen Gestaltungsarbeit einen gemeinsamen, tief in uns selbst beruhenden Sinn. Nichts besteht mehr an sich, jedes Gebilde wird zum Gleichnis eines Gedankens, der aus uns zur Gestaltung drängt, jede Arbeit zur Manifestation unseres inneren Wesens. Nur solche Arbeit behält geistigen Sinn, mechanisierte Arbeit ist leblos und Aufgabe der toten Maschine. Solange aber die Wirtschaft, die Maschine Selbstzweck sind, anstatt Mittel, die Geisteskräfte zunehmend von mechanischer Arbeitslast zu befreien, bleibt der Einzelne unfrei und die Gesellschaft kann sich nicht ordnen. Die Lösung hängt von der veränderten innerlichen Einstellung des Einzelnen zu seinem Werk, nicht von Verbesserungen der äußeren Lebensumstände ab. Der Wille zur Umstellung auf den neuen Geist ist deshalb von entscheidender Bedeutung für neue aufbauende Arbeit.

Das Weltgefühl einer Zeit kristallisiert sich deutlich in ihren Bauwerken, denn ihre geistigen und materiellen Fähigkeiten finden in ihnen gleichzeitig sichtbaren Ausdruck und für ihre Einheit oder Zerrissenheit geben sie sichere Zeichen. Ein lebendiger Baugeist, der im ganzen Leben eines Volkes wurzelt, umschließt alle Gebiete menschlicher Gestaltung, alle „Künste" und Techniken in seinem Bereich. Das heutige Bauen ist aus einer allumfassenden Gestaltungskunst zu einem Studium herabgesunken, in seiner grenzenlosen Verwirrung ist es ein Spiegel der alten zerrissenen Welt, der notwendige Zusammenhalt aller am Werk Vereinten ging darin verloren.

Ganz langsam bilden sich erst die neuen Elemente zum neuen Aufbau; denn die Entwicklung der Baugestalt — gebunden an den ungeheuren Aufwand technischer und stofflicher Mittel, ebenso wie an das Eingehen neuer Geistigkeiten über lange Erkenntnisreihen hinweg in das Bewußtsein der Schaffenden — folgt nur langsam der vorauseilenden Idee. Die Kunst zu Bauen ist an die Möglichkeit zu gemeinsamer Arbeit einer Vielheit von Schaffenden gebunden, denn ihre Werke sind im Gegensatz zum isolierten Einzel- oder Teilbildwerk orchestraler Art und mehr als diese Abbild für den Geist der Gesamtheit. Die Beschäftigung mit der Kunst des Bauens und ihren vielen Gestaltungszweigen ist also eine Lebensangelegenheit des ganzen Volkes, nicht eine Sache des Luxus. Die verbreitete Ansicht, Kunst sei Luxus, ist die verderbliche Folge des gestrigen Geistes, der die Erscheinungen isolierte (l'art pour l'art) und ihnen so das gemeinsame Leben nahm. Der neue Baugeist fordert von Grund auf neue Voraussetzungen für alle gestaltende Arbeit. Werkzeug jenes gestrigen Geistes ist die »Akademie«. Sie brachte die Entblutung des gesamten Werklebens — der Industrie und des Handwerkes — vom künstlerischen Menschen und dies zog dessen völlige Vereinsamung nach sich. In starken Zeiten wurde dagegen das gesamte gestaltende Werkleben des Volkes vom künstlerischen Menschen befruchtet, weil er mitten darin stand, weil er die gleiche Grundlage des werkmäßigen Könnens und Wissens in werktätiger Praxis, wie jeder andere Werkmann des Volkes, von unten herauf erworben hatte, weil nicht der verhängnisvolle und anmaßende Irrtum von Staatswegen gezüchtet wurde, Künstler sein sei ein erlernbarer Beruf. Kunst ist nicht erlernbar! Ob eine gestaltende Arbeit nur als Fertigkeit oder schöpferisch getan wird, hängt von der Begabung der Persönlichkeit ab. Diese kann nicht gelehrt und nicht gelernt werden, wohl aber ein Können der Hand und ein gründliches Wissen als Grundvoraussetzung für alle gestaltende Arbeit, für die Leistung des einfachen Arbeiters, ebenso wie für die des genialen Künstlers.

Die Erziehung der Akademien dagegen hatte zur Wirkung, daß sich ein breites Kunstproletariat entwickelte, das schutzlos dem sozialen Elend preisgegeben war, weil es, in einen Genietraum eingelullt, zum Künstlerdünkel erzogen wurde, zu dem »Beruf« des Architekten, Malers, Bildhauers oder Graphikers, ohne daß ihm das Rüstzeug der wirklichen Ausbildung gegeben wurde, das ihn allein im sozialen Existenzkampf auf eigene Füße zu stellen und damit auch in seinem künstlerischen Wollen unabhängig zu machen vermag. Sein Können war lediglich zeichnerisch-malerischer Art, ohne Bindung an die Realitäten des Stoffes, der Technik, der Wirtschaft und endete darum in ästhetischer Spekulation, da die reale Beziehung zum Leben der Gesamtheit nicht vorhanden war. Der pädagogische Grundfehler der Akademie war die Einstellung auf das außerordentliche Genie, anstatt auf den Durchschnitt, während sie trotzdem eine Unzahl kleiner Begabungen allein im Zeichnen und Malen ausbildete, von denen auf Tausend kaum einer zum wahrhaften Architekten oder Maler wurde. Die große Masse dieser mit falschen Hoffnungen einseitig ausgebildeten Akademiker blieb zu unfruchtbarer Kunstübung verdammt, ungerüstet zum Lebenskampf, und mußte zu den sozialen Drohnen gezählt werden, anstatt daß sie dem Werkleben des Volkes durch entsprechende Schulung nutzbar gemacht wurden.

Mit der Entwicklung der Akademien starb allmählich die wahre, das ganze Volksleben durchpulsende Volkskunst ab, und es blieb jene vom Leben isolierte Salonkunst übrig, die schließlich im 19. Jahrhundert nur mehr das Einzelbild ohne Beziehung zu einer größeren Baueinheit kannte. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann aber eine Protestbewegung gegen die verheerenden Wirkungen der Akademien. Ruskin und Morris in England, Van de Velde in Belgien, Olbrich, Behrens (Darmstädter Künstlerkolonie) und andere in Deutschland, endlich der »Deutsche Werkbund«, suchten und fanden bewußt erste Wege zur Wiedervereinigung der Werkwelt mit den schöpferischen Künstlern. In Deutschland entstanden die »Kunstgewerbeschulen«, die eine neue Generation der künstlerisch Begabten werklich vorgebildet in Industrie und Handwerk einführen sollten. Aber der Akademismus steckte noch zu tief im Blut, die werkliche Ausbildung blieb dilettantisch, der gezeichnete und gemalte »Entwurf« stand noch immer im Vordergrund. Der Versuch war also noch nicht weit und tief genug angelegt, um gegen die alte, vom Leben abgewandte l'art pour l'art-Anschauung entscheidend Bahn zu brechen.

Auf der anderen Seite begann auch das Handwerk — und namentlich die Industrie — nach dem Künstler Umschau zu halten. Neben den bisherigen Forderungen nach technischer und wirtschaftlicher Vollkommenheit erwachte ein Verlangen nach der Schönheit der äußeren Form der Erzeugnisse, die der Techniker der Praxis ihnen nicht zu geben vermochte. Man kaufte den »künstlerischen Entwurf«. Aber diese papierne Hilfe blieb ein untaugliches Mittel, denn der Künstler war zu weltfremd, zu wenig technisch und werklich geschult, um seine Formgedanken mit dem praktischen Werkvorgang der Ausführung in Einklang zu bringen, während es dem Kaufmann und Techniker an vorausschauender Einsicht dafür fehlte, daß die erstrebte Einheit von Form, Technik und Ökonomie aller Erzeugnisse nur in sorgfältig vorbereiteter Gemeinschaftsarbeit mit dem für die Form verantwortlichen Künstler am Werkobjekt selbst und bei seiner Herstellung erreicht werden kann.

Da die richtig geschulten künstlerischen Kräfte fehlen, die die mangelnde Einheit im Wirtschaftskörper zu vollziehen vermöchten, folgt daraus als Grundforderung für die künftige Bildung aller bildnerisch Begabten: Gründliche praktische Werkarbeit in produktiven Werkstätten eng verbunden mit einer exakten Lehre der Gestaltungselemente und ihrer Aufbaugesetze.

Alle bildnerische Arbeit will Raum gestalten. Soll aber jedes Teilwerk in Beziehung zu einer größeren Einheit stehen — und dieses muß das Ziel des neuen Bauwillens sein —, so müssen die realen und geistigen Mittel zur räumlichen Gestaltung von allen am gemeinsamen Werk Vereinten gekonnt und gewußt werden. Und hier herrscht große Verworrenheit der Begriffe. Was ist Raum, wie können wir ihn erfassen und gestalten?

Die Urelemente des Raums sind: Zahl und Bewegung. Durch die Zahl allein unterscheidet der Mensch die Dinge, begreift und ordnet mit ihr die stoffliche Welt. Erst durch die Teilbarkeit löst sich das Ding vom Urstoff ab und gewinnt eigene

Form. Die Körper leben nicht durch sich selbst, sondern durch ihren Gedanken, ihre alleinige Bestimmung ist es, ihn zu tragen und festzuhalten. Die Kraft, die wir Bewegung nennen, ordnet die Zahlen. Beides, Zahl und Bewegung, ist eine Vorstellung unseres endlichen Gehirns, das den Begriff des Unendlichen nicht zu fassen vermag. Wir erleben wohl den unendlichen Raum kraft unserer Zugehörigkeit zum All, aber wir vermögen Raum nur mit endlichen Mitteln zu gestalten. Wir empfinden den Raum mit unserem ganzen unteilbaren Ich, zugleich mit Seele, Verstand und Leib und also gestalten wir ihn mit allen leiblichen Organen.

Der Mensch erfindet durch seine Intuition, durch seine metaphysische Kraft, die er aus dem All saugt, den stofflosen Raum des Scheins und der inneren Schauung, der Visionen und Einfälle; er fühlt die Zusammenhänge seiner Erscheinungsmittel, der Farben, Formen, Töne und versinnlicht mit ihnen Gesetze, Maße und Zahlen. Aber dieser Raum der Schauung drängt zur Verwirklichung in der stofflichen Welt; mit Geist — und Handwerk wird der Stoff bezwungen.

Das Hirn erdenkt den mathematischen Raum kraft des Verstandes durch Rechnung und Messung. Über die Gesetze der Mathematik, Optik und Astronomie schafft es ein Vorstellungs- und Darstellungsmittel für den zu erbauenden stofflichen Raum der Wirklichkeit durch das Mittel der Zeichnung.

Die Hand begreift den tastbaren stofflichen Raum der Wirklichkeit, der außer uns liegt; sie erbaut ihn in der Realität nach den Gesetzen des Stoffs und der Mechanik und mißt und wägt die stoffliche Substanz, die ihn bestimmt, und ihre Festigkeit ebenso wie ihre mechanischen und konstruktiven Eigenschaften. Sie meistert ihn durch das Können des Handwerks mit Hilfe von Werkzeug und Maschine.

Der schöpferische Vorgang einer Raumvorstellung und -gestaltung ist jedoch immer ein gleichzeitiger, nur die Einzelentwicklung der Organe des Individuums für das Fühlen, das Wissen und das Können ist wechselreich und verschieden im Tempo. Den bewegten lebendigen künstlerischen Raum vermag nur der zu erschaffen, dessen Wissen und Können allen natürlichen Gesetzen der Statik, Mechanik, Optik, Akustik gehorcht und in ihrer gemeinsamen Beherrschung das sichere Mittel findet, die geistige Idee, die er in sich trägt, leibhaftig und lebendig zu machen. Im künstlerischen Raum finden alle Gesetze der realen, der geistigen und der seelischen Welt eine gleichzeitige Lösung.

Diese geistigen Voraussetzungen bestimmen Breite und Tiefe des Aufbaus für eine umfassende Schulung der bildnerisch tätigen Menschen. Im » Staatlichen Bauhaus in Weimar « wurde zum erstenmal der Versuch auf breiter Basis begonnen, diese Voraussetzungen entschlossen in der Praxis zu erfüllen.

Im Frühjahr 1919 übernahm der Verfasser die Leitung der ehemaligen Großherzoglich Sächsischen Hochschule für bildende Kunst und der ehemaligen » Großherzoglich Sächsischen Kunstgewerbeschule « und vereinigte sie unter dem neuen Namen » Staatliches Bauhaus «. Das spekulative Arbeitsfeld einer Akademie, verbunden mit der Werkarbeit einer Kunstgewerbeschule, sollte den Rahmen für einen neuen umfassenden Ausbildungsplan für künstlerisch Begabte liefern. Der Leitsatz, unter dem die Arbeit begonnen wurde, lautet: » Das Bauhaus erstrebt die Sammlung alles künstlerischen Schaffens zur Einheit, die Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplin zu einer neuen Baukunst als deren unablösliche Bestandteile. Das letzte, wenn auch ferne Ziel des Bauhauses ist das Einheitskunstwerk — der große Bau — in dem es keine Grenze gibt zwischen monumentaler und dekorativer Kunst. «

Der beherrschende Gedanke des Bauhauses ist also die Idee der neuen Einheit, die Sammlung der vielen » Künste «, » Richtungen « und Erscheinungen zu einem unteilbaren Ganzen, das im Menschen selbst verankert ist und erst durch das lebendige Leben Sinn und Bedeutung gewinnt.

Von dem richtigen Gleichgewicht der Arbeit aller schöpferischen Organe hängt die Leistung des Menschen ab. Es genügt nicht, das eine oder das andere zu schulen, sondern alles zugleich bedarf der gründlichen Bildung. Daraus ergibt sich Art und Umfang der Bauhauslehre. Sie umfaßt die handwerklichen und wissenschaftlichen Gebiete des bildnerischen Schaffens:

Die Lehre gliedert sich in:

1. Werklehre für:

I. Stein **II.** Holz **III.** Metall **IV.** Ton **V.** Glas **VI.** Farbe **VII.** Gewebe

Ergänzende Lehrgebiete:

a. Material- und Werkzeugkunde,

b. Grundbegriffe von Buchführung, Preisberechnung, Vertragsabschlüssen.

2. Formlehre:

I. Anschauung
1. Naturstudium
2. Lehre von den Stoffen

II. Darstellung
1. Projektionslehre
2. Lehre der Konstruktionen
3. Werkzeichnen und Modellbau für alle räumlichen Gebilde

III. Gestaltung
1. Raumlehre
2. Farblehre
3. Kompositionslehre

Ergänzende Lehrgebiete:

Vorträge aus allen Gebieten der Kunst und Wissenschaft aus Vergangenheit und Gegenwart.

Der Gang der Ausbildung umfaßt drei Abschnitte (s. graphischer Plan):

1. Die Vorlehre.

Dauer: ein halbes Jahr. Elementarer Formunterricht in Verbindung mit Material-Übungen in der besonderen Werkstatt für die Vorlehre.

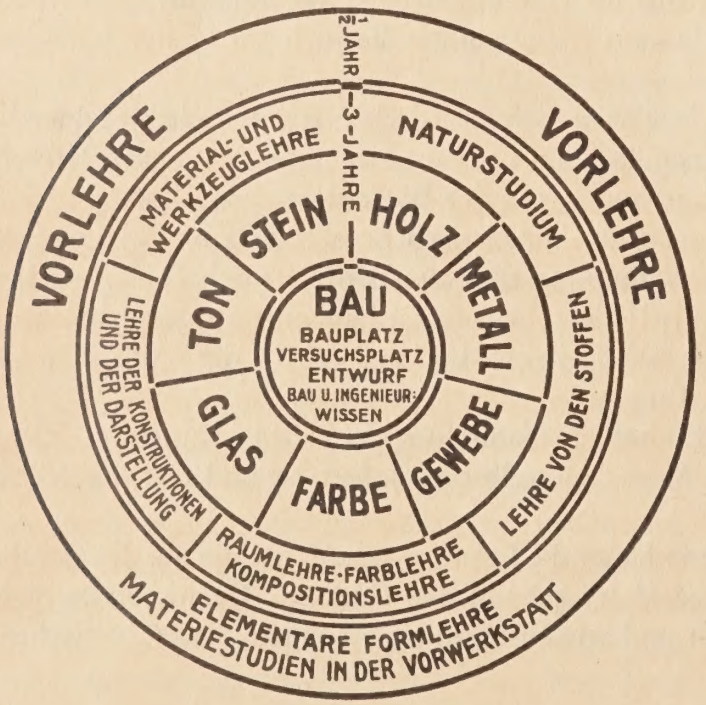
Ergebnis: Aufnahme in eine Lehrwerkstatt.

2. Die Werklehre

in einer der Lehrwerkstätten unter Abschluß eines gesetzlichen Lehrbriefes und die ergänzende Formlehre.

Dauer: 3 Jahre.

Ergebnis: Gesellenbrief der Handwerkskammer, gegebenenfalls des Bauhauses.



3. Die Baulehre.

Handwerkliche Mitarbeit am Bau (auf Bauplätzen der Praxis) und freie Ausbildung im Bauen (auf dem Probierplatz des Bauhauses) für besonders befähigte Gesellen. Dauer: je nach der Leistung und nach den Umständen. Bau- und Probierplatz dienen im gegenseitigen Austausch zur Fortsetzung der Werklehre und der Formlehre.

Ergebnis: Der Meisterbrief der Handwerkskammer, gegebenenfalls des Bauhauses.

Während der ganzen Dauer der Ausbildung wird auf der Einheitsgrundlage von Ton, Farbe und Form eine praktische Harmonisierungslehre erteilt mit dem Ziele, die physischen und psychischen Eigenschaften des Einzelnen zum Ausgleich zu bringen. (Vergleiche Aufsatz Gertrud Grunow Seite 20.)

Die Vorlehre

Bewerber um die Lehre im Bauhaus werden auf Grund eingereichter eigener Arbeiten nach ihrer wahrscheinlichen werklichen und formalen Beanlagung ausgewählt. Die Auswahl durch die Meister ist subjektiv und daher Irrtümern unterworfen, denn es gibt kein anthropometrisches System, das die Fähigkeit und Entwicklungsmöglichkeit des lebendig sich verändernden Individuums sicher vorausbestimmt. Schon die Beschränkung an Raum und Arbeitsmitteln fordert aber den Entschluß zur Auswahl.

Die gewählten Bewerber treten zunächst in eine Vorlehre[1]) ein, die ein halbes Jahr dauert und bereits die ganze Breite der zukünftigen Hauptlehre in ihren Anfängen umfaßt. Untrennbar neben- und miteinander wird die werkliche und formale Arbeit entwickelt, mit dem Ziel, die schöpferischen Kräfte im Lernenden zu befreien, ihn die stoffliche Natur begreifen und die Grundgesetze des bildnerischen Gestaltens erkennen zu machen. Jede bindende Einstellung auf irgend eine Stilbewegung wird bewußt vermieden. Beobachtung und Darstellung — mit der Absicht der Erkenntnis der idealen Identität von Form und Inhalt begrenzen das Arbeitsgebiet der Vorlehre. Die notwendigste Aufgabe ist, die Entfesselung der Individualität, ihre Befreiung von der toten Konvention zugunsten persönlicher Erlebnisse und Erkenntnisse, die ihr das Bewußtsein vermitteln, welche Grenzen ihrer Schaffenskraft von der Natur gesetzt sind. Deshalb ist für die Vorlehre die kollektive Arbeit noch nicht wesentlich. Die subjektive Beobachtung wird neben der objektiven gepflegt, die Erforschung der abstrakten Gesetzmäßigkeit ebensosehr wie die Deutung des Gegenständlichen. Die Pädagogik selbst kann dabei im höchsten Maße anregend wirken.

Die Erkenntnis und richtige Einschätzung der individuellen Ausdrucksmittel soll vor allem erreicht werden. Die schöpferischen Möglichkeiten verschiedener Individualitäten sind verschieden begrenzt. Der einen entspricht der Rhythmus als ursprüngliches Ausdrucksmittel,
der zweiten das Helldunkel,
der dritten die Farbe,
der vierten die Materie,
der fünften der Ton,
der sechsten die Proportion,
der siebenten der stoffliche oder der abstrakte Raum,
der achten die Beziehung des einen zum anderen,
oder von beiden zu einem dritten oder vierten.

Alle Arbeiten in der Vorlehre (Abbildungen Nr. 1—5, 8—26) entstehen unter pädagogischer Beeinflussung. Sie besitzen eine künstlerische Qualität höchstens insofern, als jede ursprüngliche und gesetzmäßig entwickelte Äußerung einer Individualität, die Grundlage für jene eigentümliche schöpferische Gebundenheit ist, die man Kunst nennt.

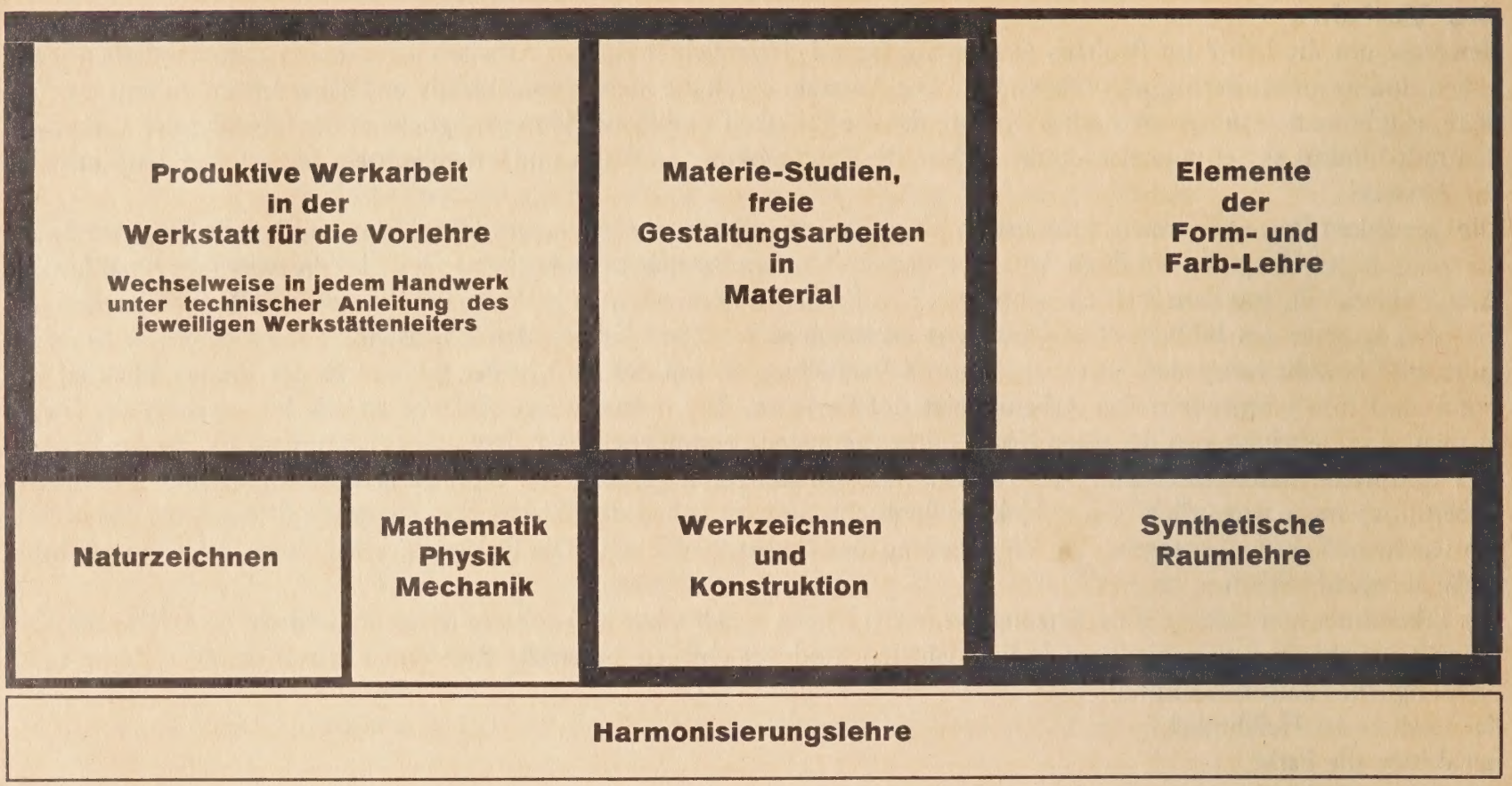
Nach den Lehrerfahrungen der ersten Jahre wird die praktische Durchführung der Vorlehre nach dem umstehenden Arbeitsplan vollzogen:

Von der Güte der Leistung in dem Halbjahr der Vorlehre und von der persönlichen Eignung hängt die Zulassung der Lehrlinge in eine Werkstatt nach eigener Wahl und damit zur Werk- und Formlehre ab.

Die Werklehre und die Formlehre

Die beste Lehre ist die freie Meisterlehre wie sie in früheren Jahrhunderten bestand, die keine schulmäßige Werk- und Kunsterziehung kannten. Die alten Meister besaßen gleichermaßen handwerkliches und formales Können. Solche schöpferischen Meister der Praxis kennt aber nach der verhängnisvollen Trennung der bildnerisch Begabten von dem Werkleben

[1]) Die Vorlehre entwickelte sich aus dem Unterricht, den Johannes Itten bereits im Jahre 1918 in Wien gab und den er im Staatlichen Bauhaus weiter entwickelte. Hier bildete er die Voraussetzung für die Arbeiten in den Werkstätten.



des Volkes unsere Zeit nicht mehr; deshalb ist heute eine freie Meisterlehre undurchführbar. Uns bleibt nur der Weg der Synthese, d. h. der gleichzeitigen Einwirkung auf den Lehrling von zwei Seiten, von der werklichen durch technisch hervorragende Handwerksmeister, von der formalen durch künstlerische Persönlichkeiten. Also doppelt geschult kann die kommende Generation der bildnerisch Begabten wieder eine neue Einheit des Schaffens in sich erzeugen und allmählich zu neuen unentbehrlichen Mitarbeitern für das Werkleben des Volkes werden. Das Bauhaus hat deshalb den Grundsatz aufgestellt:
»Jeder Lehrling und Geselle lernt gleichzeitig bei zwei Meistern, je einem Meister des Handwerks und einem Meister der Formlehre. Beide stehen in enger Lehrverbindung.«
»Die Werklehre und die Formlehre bilden die Grundlage: kein Lehrling oder Geselle kann von der einen oder der anderen befreit werden.«
Die Werklehre bildet die wichtigste Voraussetzung für eine kollektive Arbeit am Bau. Sie bekämpft bewußt den kunstgewerblichen Dilettantismus der letzten Generationen; deshalb wird jeder Lehrling auf Grund eines Lehrbriefes der Handwerkskammer zur Durchführung der gesetzlich befristeten Lehre verpflichtet. Die handwerkliche Lehre dient lediglich zur Schulung der Hand und des technischen Könnens; sie ist Mittel, nicht Selbstzweck. Ihr Ziel ist Vielseitigkeit in der Ausbildung, nicht handwerkliche Eigenbrötelei.
Das Bauhaus bejaht die Maschine als modernstes Mittel der Gestaltung und sucht die Auseinandersetzung mit ihr. Aber es wäre sinnlos, den bildnerisch begabten Lehrling werklich unvorbereitet in die Industrie zu senden, um auf diese Weise die verlorene Beziehung zur Werkwelt wieder herzustellen, er würde am materiellen und einseitigen Arbeitsgeist der heutigen Fabrik ersticken; die Handwerksarbeit dagegen entspricht in ihrem Umfang seiner geistigen Einstellung und ist daher

das beste Mittel zur werklichen Schulung für ihn. Denn sie legt den ganzen Arbeitsvorgang in eine Hand im Gegensatz zur Fabrikarbeit, deren Wesensunterschied gegenüber der Handarbeit nicht in der gesteigerten technischen Verfeinerung der Maschine gegenüber dem primitiveren Handwerkszeug, sondern in der Arbeitsteilung des fabrikmäßigen Werkvorgangs gegenüber der Arbeitseinheit des Handwerklichen zu suchen ist. Die Arbeitsteilung kann aber ebensowenig wie die Maschine für die Entwicklung der Wirtschaft abgelehnt werden. Wenn mit ihrer Ausbreitung die Einheit der Volksarbeit verloren ging, so kann der Keim des Übels nur in der falschen, zu materiell gerichteten Geisteseinstellung der Zeit, in der mangelnden Beziehung des Einzelnen zum Ganzen gesucht werden, nicht in der Maschine selbst und in der aus ihr sich sachlich ergebenden Arbeitsteilung.

Das Bauhaus will also keine Handwerkerschule sein, sondern es sucht bewußt die Verbindung mit der Industrie; denn das Handwerk der Vergangenheit existiert nicht mehr. Es entspricht dem menschlichen Geiste, das Werkzeug zur Arbeit immer weiter zu vervollkommnen und zu verfeinern, um die materielle Arbeit zu mechanisieren und die geistige mehr und mehr zu entlasten. Eine bewußte Rückkehr zum alten Handwerk wäre daher ein atavistischer Irrtum. Handwerk und Industrie von heute sind in ständiger Annäherung begriffen und müssen allmählich ineinander aufgehen zu einer neuen Werkeinheit, die jedem Individuum den Sinn der Mitarbeit am Ganzen und damit den spontanen Willen zu ihr wiedergibt. Das ist bedingungslose Voraussetzung für gemeinschaftliche Aufbauarbeit. Das Handwerk der Zukunft wird in dieser Werkeinheit das Versuchsfeld für die industrielle Produktion bedeuten; seine spekulative Versuchsarbeit wird die Normen schaffen für die praktische Durchführung, die Produktion in der Industrie.

Die Werklehre des Bauhauses soll den Lehrling zur Normarbeit vorbereiten. Ausgehend vom einfachsten Werkzeug und einfachsten Arbeitsvorgang gewinnt er allmählich Können und Verständnis für kompliziertere Werkvorgänge und für die Anwendung der Maschine, ohne daß er, wie der Fabrikarbeiter, der allein die Teilleistung kennen und beherrschen lernt, die Beziehung zu dem gesamten Gestaltungsvorgang verlieren muß. Die Verbindung der Bauhauswerkstätten mit bestehenden Industriebetrieben wird deshalb zu gegenseitiger Befruchtung bewußt gesucht. Der Lehrling und spätere Geselle lernt in Berührung mit ihnen außer gesteigertem technischem Wissen auch die harten unvermeidlichen Forderungen der Wirtschaft nach Ausnutzung von Zeit und Mitteln in seine Arbeit einzubeziehen. In demselben Maße schwindet der akademische Dünkel von einst und die Ehrfurcht vor der Unerbittlichkeit der Wirklichkeiten wird zur Brücke zwischen den einzelnen Arbeitern am gemeinsamen Werk.

Nach dreijähriger gründlicher Werklehre macht der Lehrling sein Gesellenstück vor freien Meistern des Handwerks und erwirbt damit den öffentlichen Gesellenbrief. Jeder Geselle am Bauhaus, der im Besitz des öffentlichen Gesellenbriefes ist, kann sich, sobald er sich dazu befähigt glaubt, zur »Bauhausgesellenprüfung« melden, deren Forderungen namentlich in Bezug auf eigenes bildnerisches Vermögen die des freien Handwerks weit übersteigen.

Hand in Hand mit der werklichen Ausbildung geht die geistige Schulung. In der Formlehre wird dem Lehrling an Stelle willkürlicher, individueller Formauffassungen wie in den Akademien der objektive Grundbestand der Form- und Farbelemente und der Gesetze, denen diese unterworfen sind, übermittelt. Er erwirbt hier das geistige Rüstzeug, um seinen eigenen Formgedanken Gestalt zu geben. Denn mit dieser Schulung soll der schöpferischen Kraft der Individualität der Weg freigemacht und eine objektive Grundlage geschaffen werden, auf der die einzelnen Individualitäten selbständig nebeneinander zusammenwirken können. Die gemeinschaftliche Arbeit vieler am Bau wird erst dann zur Möglichkeit, wenn der einzelne durch geeignete Schulung den räumlichen Begriff des Ganzen zu erfassen und sein, wenn auch noch so begrenztes, aber selbständiges Teilwerk dem Ganzen nun harmonisch einzufügen vermag. Die Formlehre bleibt in ständiger Beziehung mit der Werkarbeit, zeichnerische Entwurfsarbeit verliert damit ihren akademischen Selbstzweck, gewinnt aber neue Bedeutung als ergänzendes Hilfsmittel. Um eine Sprache zu sprechen, müssen wir ihre Worte kennen und ihre Grammatik, dann erst können wir den eigenen Gedankeneinfall anderen wahrnehmbar machen. Der Mensch, der bildet und baut,

muß eine besondere Gestaltungssprache erlernen, um seine Vorstellungen sichtbar machen zu können. Ihre Sprachmittel sind die Elemente der Formen und Farben und deren Aufbaugesetze. Der Verstand muß sie kennen und die bauende Hand leiten, damit ein schöpferischer Gedanke erst sinnfällig werde. Der Musiker, der einen musikalischen Einfall seines inneren Gehörs objektiv hörbar machen will, braucht zu dessen Darstellung außer dem Instrument die Kenntnis des sogenannten Kontrapunktes, der gesetzmäßigen Lehre vom Aufbau der Töne, die zwar wandelbar, aber überindividuell ist. Ohne ihre Beherrschung bleibt der Einfall im Chaos stecken. Denn die Freiheit des Schaffens beruht nicht auf der Grenzenlosigkeit der Ausdrucks- und Gestaltungsmittel, sondern auf freier Bewegung innerhalb ihrer strengen gesetzmäßigen Begrenzung. Was für den Musiker auch heute noch selbstverständliche Voraussetzung seines Schaffens ist, die Kenntnis der Theorie, muß für den bildnerisch arbeitenden Menschen erst wieder gefunden werden; sie bestand in starken Zeiten, ging aber verloren. Die Akademie, deren Aufgabe es gewesen wäre, sie zu pflegen und sie zu entwickeln, versagte völlig, da sie die Bindung mit der Wirklichkeit verlor. Die Theorie ist nicht Rezept für das Kunstwerk, sondern sie ist das wichtigste objektive Mittel zur kollektiven Gestaltungsarbeit, sie bereitet die gemeinsame Grundlage, auf der eine Vielheit von Individualitäten eine höhere Werkeinheit zusammen zu erschaffen vermag; sie ist nicht das Werk von einzelnen, sondern von Generationen.

Das Bauhaus arbeitet mit Bewußtsein daran, eine Neuordnung der Ausdrucks- und Gestaltungsmittel vorbereiten zu helfen, ohne die das Hauptziel seiner Arbeit unerreichbar wäre. Denn die Zusammenarbeit vieler ist nicht allein durch Können und Begabung einzelner Persönlichkeiten zu erlangen. Die Einheitlichkeit eines Werkes, die dadurch erreicht wird, daß die Entwürfe eines einzelnen von vielen Helfern ausgeführt werden, kann nur eine äußerliche sein. Im Gegenteil muß die Arbeit eines jeden am gemeinsamen Werk seine eigene selbständige Leistung bleiben und die Einheit des ganzen Werkes kann nur durch gesetzmäßige Wiederkehr des formalen Themas, durch Wiederholung der Grundeinheit und ihres Maßverhältnisses in allen seinen Teilen erreicht werden. Also muß jeder Helfer am Werk Sinn und Entstehung des kontrapunktischen Themas begreifen.

Formen und Farben gewinnen ihre Bedeutung im Werk erst durch die Beziehung zu unserem inneren menschlichen Wesen; sie sind einzeln oder in ihren Beziehungen zueinander Ausdrucksmittel verschiedener Erregungen und Bewegungen, sie bestehen also nicht an sich. Rot z. B. löst andere Empfindungen in uns aus als Blau oder Gelb, runde Formen sprechen uns anders an, als spitze oder zackige. Diese Grundelemente sind die Laute, aus denen sich nun die Grammatik des Gestaltens aufbaut, ihre Regeln des Rhythmus, der Proportion, des Hell-Dunkels, des Gleichgewichts, des vollen und leeren Raums (siehe die Erläuterungen zu den Abbildungen des Kapitels »Schule«). Laute und Grammatik sind erlernbar, aber das wichtigste, das organische Leben des erschaffenen Werkes, entstammt der ursprünglichen Schöpferkraft des Individuums, die sich die Mittel zur Komposition sucht und schafft nach eigenem inneren Gesetz.

Die praktischen Übungen der Formlehre gründen sich ebenso auf der Anschauung, das heißt, auf einem gründlichen reproduktiven Studium der Natur, wie auf Gestaltung produktiver Arbeit zu eigenen kompositorischen Versuchen. Die Art dieser beiden Arbeitstätigkeiten ist ihrem Wesen nach grundverschieden. Die Akademie verwischte die Grenzen ihrer Bereiche und schuf den verhängnisvollen Irrtum der Identität der Begriffe Natur und Kunst, diese sind aber ihrem Ursprung nach Gegensätze. Das Künstliche will das Natürliche überwinden, um den Gegensatz in einer neuen Einheit aufzulösen; dieser Prozeß vollzieht sich im Kampf des Geistes mit der stofflichen Welt. Der Geist schafft sich eine neue Lebendigkeit, die eine andere ist, als die der Natur.

Zu den praktischen Übungen der Formlehre zählen auch die Mittel der Darstellung. Jede räumliche Vorstellung ist darstellbar mit Hilfe der Zeichnung oder des gebauten Modells. Es bedarf der genauen Kenntnis der Lehre von der Projektion und der Konstruktionslehre für den stofflichen, wie für den abstrakten Raum, um ein räumliches Gebilde seinen Maßen nach in allen seinen Teilen eindeutig in der Zeichnung festzuhalten. Die Lehre im Werkzeichnen vermeidet bewußt

die alte akademische Bilddarstellung der Fluchtpunkt-Perspektive. Denn diese ist eine optische Verzerrung und verdirbt die reine Vorstellung. Neben der geometrischen Zeichnung wurde im Bauhaus eine neue räumliche Darstellung entwickelt, die in ein und derselben Zeichnung die Bildwirkung eines Raumes mit der maßstäblichen geometrischen Zeichnung vereint, also deren Nachteile der unsinnlichen Wirkung vermeidet, ohne den Vorzug der unmittelbaren Meßbarkeit der Größen einzubüßen. (Siehe Farbtafel XI und XII.)

Jeder dieser Arbeitszweige der Formlehre bleibt in enger Beziehung zur praktischen Werkarbeit, die sie vor der Abirrung ins Akademische behütet.

Die Baulehre

Erst der fertige Geselle ist durch Werk- und Formlehre geistig und werklich reif geworden zur Mitarbeit am Bau. Er bringt die Voraussetzung zu einem neuen Baugeist mit zum Werk.

Die wichtigste, letzte Zone der Lehre am Bauhaus bildet die Baulehre mit dem Ziel der Arbeit am und zum Bau, auf dem Probierplatz und auf dem Bauplatz. Auf dem Probierplatz werden nur die begabtesten Gesellen, keine Lehrlinge zugelassen, die befähigt sind aus eigenem schöpferischen Vermögen handwerkliche und formale Probleme auszuprobieren und zu entwickeln. Sie haben Zutritt zum Entwurfsatelier, das dem Probierplatz angegliedert ist, sowie zu allen Werkstätten des Bauhauses, um sich auch andere Handwerke aneignen zu können. Sie werden nach Maßgabe vorhandener Aufträge zur formalen und handwerklichen Mitarbeit an praktische Bauaufgaben (Bauplatz) herangezogen, damit sie in der Praxis das Zusammenwirken aller Handwerke am Bau kennen lernen und gleichzeitig die wirtschaftliche Möglichkeit finden, ihren Unterhalt zu verdienen. Soweit das Bauhaus nicht eigene Kurse zur theoretischen Ergänzung in den technischen Ingenieurwissenschaften (Konstruktionslehre in Eisen und Beton, Statik, Mechanik, Physik, industrieller Technik, Heizung, Installation, technischer Chemie) einrichtet, ist es erwünscht, daß architektonisch hervorragend Begabte nach Beratung mit ihren Meistern zeitweise auf technischen Hochschulen und Baugewerkenschulen ihr Wissen ergänzen.

Die ausgebildeten Gesellen sollen grundsätzlich auch in fremden Werkstätten des Handwerks und der Industrie arbeiten (Arbeit an Maschinen) zum Zweck umfassender Ausbildung und gegenseitiger Anregung.

Zur fruchtbaren Mitarbeit am Bau ist klares Erfassen vom Wesen des neuen Baugedankens wichtigste Bedingung. Die Kunst des Bauens versank in den letzten Generationen in einer schwächlich sentimentalen, ästhetisch-dekorativen Auffassung, die ihr Ziel in formalistischer Verwendung von Motiven, Ornamenten und Profilen erblickte, die den Baukörper bedeckten. Der Bau wurde ein Träger äußerlicher, toter Schmuckformen, anstatt ein lebendiger Organismus zu sein. Die natürliche Verbindung mit der fortschreitenden Technik neuer Materialien und neuer Konstruktionen ging naturgemäß in diesem Niedergang verloren, der Architekt blieb im akademischen Ästhetentum hängen, ward müde und konventionbefangen, und die Gestaltung der Städte entglitt ihm. — Dieses Bauen lehnen wir ab. Wir wollen den klaren organischen Bauleib schaffen, nackt und strahlend aus innerem Gesetz heraus ohne Lügen und Verspieltheiten, der unsere Welt der Maschinen, Drähte, und Schnellfahrzeuge bejaht, der seinen Sinn und Zweck aus sich selbst heraus durch die Spannung seiner Baumassen zueinander funktionell verdeutlicht und alles Entbehrliche abstößt, das die absolute Gestalt des Baues verschleiert. Mit zunehmender Festigkeit und Dichtigkeit der modernen Baustoffe (Eisen, Beton und Glas) und mit wachsender Kühnheit neuer schwebender Konstruktionen wandelt sich das Gefühl der Schwere, das die alte Bauform entscheidend bestimmte. Eine neue Statik der Horizontalen, die das Schwergewicht ausgleichend aufzuheben strebt, beginnt sich zu entwickeln. Die Symmetrie der Bauglieder, ihr Spiegelbild zu einer Mittelachse, schwindet in logischer Folge vor der neuen Gleichgewichtslehre, die die tote Gleichheit der sich entsprechenden Teile in eine unsymmetrische aber rhythmische Balance wandelt. Der neue Baugeist bedeutet: Überwindung der Trägheit, Ausgleich der Gegensätze.

Da Bauen kollektive Arbeit ist, hängt sein Gedeihen nicht vom einzelnen, sondern vom Interesse der Gesamtheit ab. Der reine zweckentbundene Bau entsteht nur aus dem Willen eines ganzen Volkes. Dieser Bauwillen ist heute nicht lebendig.

Aber auch der Wohnbau ist trotz der Wohnnot unserer Zeit in Spar- und Ersatzbaufragen stecken geblieben. Das Bauproblem als solches fand nirgends seine grundsätzliche, umfassende Pflege. Das Bauhaus hat sich deshalb die Aufgabe gestellt, eine Versuchszentrale zu schaffen, die in Verbindung der Arbeit des Technikers, des Kaufmannes und des Künstlers alle Errungenschaften der Wirtschaft, der Technik und der Form für den Wohnbau einheitlich zu sammeln strebt. Das Ziel dieser Arbeit liegt in der Durchführung der Forderung nach größtmöglichster Typisierung und größtmöglichster Variabilität der Wohngebäude. Die Lösung des wichtigen Problems muß darin gesucht werden, die Bauteile zu typisieren und zu verschiedenen Wohnorganismen zusammen zu montieren, also aus neuen technischen und neuen räumlichen Voraussetzungen einen Baukasten im großen zu schaffen, aus dem sich je nach Kopfzahl und Bedürfnis der Bewohner verschiedene Wohnmaschinen zusammenfügen lassen. (Erste Versuche in dieser Richtung s. Abbildung 109—112.)

Diese Aufgabe liegt auf dem Wege der künstlerischen wie der technischen Entwicklung der Zeit. Genau so wie ein Gegenstand, den die Industrie vervielfältigen will, in seiner Gestalt zahllosen Versuchen systematischer Vorarbeit —, an der der Kaufmann, der Techniker und der Künstler gleichermaßen beteiligt sein müssen —, entspringt, ehe sein Formtypus, die Norm gefunden wird, kann die umfassende Aufgabe, die Herstellung typischer Bauteile zu industrialisieren, nur in großzügigem Zusammenschluß der industriellen, wirtschaftlichen und künstlerischen Welt zur Durchführung gelangen. Hier läge wahre Voraussicht und Sparsamkeit, nicht im Schaffen von »Ersatzbauweisen«.

Das Bauhaus hat mit dem Bau eines Versuchswohnhauses (Ausstellung 1923) den Anfang zur Zusammenarbeit mit der Industrie gemacht, um in dem oben angedeuteten Sinn neue Wohnprobleme und neue technische Möglichkeiten zu erproben und allmählich durchzuführen.

Die Gebundenheit solcher Bauorganismen an Industrie und Wirtschaft, an ihre Exaktheit und knappe Ausnutzung von Raum und Materie, wird schließlich auch die Gestalt der größten Baueinheit, der Stadt bestimmen. Jeder Bauende muß ihren Sinn begreifen, um an ihrer Werdung mitzuwirken und muß die bestimmenden Faktoren für ihre Gesichtsbildung erkennen: Einfachheit im Vielfachen; Beschränkung der typischen Grundformen und ihre Reihung und Wiederholung, Gliederung aller Baueinheiten nach den Funktionen der Baukörper, der Straßen und der Verkehrsmittel.

In der Beschäftigung mit diesen Problemen endet die Baulehre. Wer ihren ganzen Umfang in sich aufnimmt und auch die technische Vollkommenheit gewann, kann den Meistertitel erwerben.

Der Aufbau der Bauhauslehre gipfelt also in der Forderung nach einer großen neuen Arbeitseinheit, die den schöpferischen Gestaltungsvorgang als unteilbares Ganze auffaßt; der bildnerisch Begabte soll das richtige Gefühl einer miteinander verwobenen Werk- und Formarbeit wiedergewinnen. Die Lust am Bauen im weitesten Sinne des Wortes muß die papierne Entwurfsarbeit verdrängen. Der Bau eint alle gestaltenden Arbeiter — vom einfachen Handwerker und Arbeiter bis zum außerordentlichen Künstler — im gemeinsamen Werk. Daher muß die Grundlage der gemeinsamen Schulung so breit sein, daß jede Begabung über sie ihren Weg findet. Die Versuchsarbeit, die Spekulation, ist von gleicher Wichtigkeit für die Gesamtarbeit wie die praktische Durchführung, die Produktion. Da ein allgemein gültiger methodischer Weg zur Auswahl der Begabung von vornherein nicht möglich ist, muß der Einzelne im Laufe seiner Entwicklung das ihm gemäße Arbeitsfeld im Rahmen der Gemeinschaft selber finden. Die Mehrzahl wird zum Träger der Produktion, die wenigen, außerordentlich Begabten lassen sich keine Grenzen setzen. Nachdem sie den Gang der Werk- und Formausbildung durchlaufen haben, fällt ihnen die freie spekulative Versuchsarbeit zu, die die Arbeit der Gesamtheit immer von neuem befruchtet und zukunftweisende Werte schafft. Von der modernen Malerei, die ihre alten Grenzen durchbrach, gingen zahllose Anregungen aus, die noch ungenutzt ihrer Verwirklichung durch die Werkwelt harren. Sind aber die zukünftigen Urheber solcher schöpferischen Werte erst wieder aus dem Werkleben hervorgegangen, so werden sie selbst die Mittel zu ihrer Verwirklichung in der Werkwelt kennen und ihr die Wege vorbereiten. Sie werden die Maschine in den Dienst ihrer Idee zwingen und die Industrie wird ihre umfassende Bildung suchen und nutzen.

Die Bühne

Das Bühnenwerk ist als orchestrale Einheit dem Werk der Baukunst innerlich verwandt, beide empfangen und geben einander wechselseitig. Wie im Bauwerk alle Glieder ihr eigenes Ich verlassen zugunsten einer höheren gemeinsamen Lebendigkeit des Gesamtwerks, so sammelt sich auch im Bühnenwerk eine Vielheit künstlerischer Probleme, nach diesen übergeordnetem eignem Gesetz, zu einer neuen größeren Einheit.

In ihrem Urgrund entstammt die Bühne einer metaphysischen Sehnsucht, sie dient also dem Sinnfälligmachen einer übersinnlichen Idee. Die Kraft ihrer Wirkung auf die Seele des Zuschauers und Zuhörers ist also abhängig von dem Gelingen einer Umsetzung der Idee in sinnfällig-optisch und akustisch wahrnehmbaren Raum.

Das Bauhaus arbeitet an der Entwicklung dieser Bühne. Eine Reinigung und Erneuerung der heutigen Bühne, die, wie es scheint, die tiefsten Beziehungen zur menschlichen Empfindungswelt verlor, kann nur von denen getan werden, die frei von persönlichen Vorteilen und den Hemmungen des Geschäftstheaters, von einem gemeinsamen, alles wieder einenden Brennpunkt ausgehend, eine elementare Klärung des umfassenden Problems der Bühne in allen ihren praktischen und theoretischen Auswirkungen hingebungsvoll erarbeiten.

Diese Erkenntnis diktiert der Bauhausbühne ihren Arbeitsweg: Klare Neufassung des verwickelten Gesamtproblems der Bühne und ihre Herleitung von dem Urgrund ihrer Entstehung bildet den Ausgangspunkt der Bühnenarbeit. Die einzelnen Probleme des Raumes, des Körpers, der Bewegung, der Form, des Lichtes, der Farbe und des Tons werden erforscht, die Bewegung des organischen und des mechanischen Körpers, der Sprachton und der Musikton wird gebildet, der Bühnenraum und die Bühnenfigur gebaut. Die bewußte Anwendung der Gesetze der Mechanik, der Optik und der Akustik ist entscheidend für die gesuchte Bühnengestalt.

Die Bauhausbühne sucht neue Möglichkeiten zu finden, die jener metaphysischen Sehnsucht Nahrung zu geben und sie zugleich zu befriedigen vermögen. Sie wünscht durch ihre schöpferische Arbeit, statt nur ästhetischer Genüsse wieder ursprüngliche Freude zu geben, die mit allen Sinnen empfangen wird.

Bauhausküche und Bauhaussiedlung

Gemeinschaftliche Arbeit kann auf die Dauer nicht gedeihen, wenn nicht die einfachen Lebensbedingungen der Mitglieder der Gemeinschaft allmählich ihre Erfüllung finden. Deshalb wurde die Bauhausküche und die Bauhaussiedlung gegründet. Sie dienen den gemeinnützigen Zwecken des Bauhauses.

Die Bauhausküche gibt den Bauhausangehörigen die Möglichkeit, sich gut und billig zu beköstigen. Die schlechte wirtschaftliche Lage eines großen Teiles der Lehrlinge und Gesellen machte die Einrichtung der Bauhausküche zu einer Lebensnotwendigkeit. Sie konnte durch die Opferwilligkeit der Angehörigen und Freunde des Bauhauses ins Leben gerufen werden. Die praktische Arbeit wird von den Bauhausangehörigen zum Teil selbst geleistet.

Die Bauhaussiedlung ist ebenfalls aus den Bedürfnissen entstanden; sie steht im Anfang ihrer Entwicklung. Ein vom Staat gepachtetes Gemüse- und Gartenland wird in eigenem Betrieb bewirtschaftet. Dieses Gelände versorgt die Bauhausküche mit Gemüse und Früchten und mildert die Abhängigkeit von den Preissteigerungen des Marktes.

Im Anschluß an das Gartenland wird in schönster Lage Weimars ein Siedlungsgelände erschlossen, auf dem Einzel- und Gruppenhäuser errichtet werden, in denen Angehörige und Freunde des Bauhauses wohnen sollen. Der Bau der Häuser soll vom Bauhaus geleitet werden und seine Werkstätten mit entsprechender Auftragsarbeit versorgen. Das erste dieser Häuser wurde für die Ausstellung des Bauhauses 1923 vom Bauhaus gebaut und eingerichtet[1] (Farbtafel XI).

Ein Organismus, der auf neuen Lebensgrundlagen aufbaut, verfällt leicht der Abschnürung, wenn er sich nicht gründlich mit allen Fragen der Umwelt praktisch auseinandersetzt. Trotz aller Schwierigkeiten für die praktische Verwirklichung kann die Basis, auf der die Bauhausarbeit wächst, nicht breit genug sein und seine Ziele mußten auf lange Sicht eingestellt werden,

[1] Die Bauhaussiedlung e. G. m. b. H. Weimar Staatliches Bauhaus wurde im Jahre 1922 gegründet.

um halbe Maßnahmen zu vermeiden. Die Verantwortung des Bauhauses besteht darin, Menschen heranzubilden, die die Welt, in der sie leben, erkennen und die aus der Verbindung ihrer Erkenntnisse und ihres erworbenen Könnens heraus typische, diese Welt versinnbildlichende Formen ersinnen und gestalten. Deshalb muß das Feld der Ausbildung nach allen Seiten hin auch auf verwandte Bezirke ausgedehnt werden, damit die Auswirkung der neuen Versuche in lückenloser Folge erprobt werden kann. Von ausschlaggebender Bedeutung ist die Vorbildung der Kinder. Denn bei den Jüngsten, Unverbildeten muß begonnen werden. Die neuen, auf Werkarbeit aufgebauten Schultypen (Montessorischule, Arbeitsschule) geben eine gute Vorbereitung für eine aufbauende, breit eingestellte Arbeit, wie sie das Bauhaus will, da sie bewußt dem ganzen menschlichen Organismus Entwicklung geben, während die bisherigen Schulen durch ihre fast ausschließliche Kopfarbeit die Harmonie des Individuums zerstörten. Das Bauhaus hat mit den neuen praktischen Versuchen auf dem schulischen Gebiet Verbindung aufgenommen.

Die vielseitigen Gedanken und Probleme, die sich aus der Grundidee des Bauhauses entwickelten, sind in den ersten vier Jahren aufbauender Arbeit allen äußeren Widrigkeiten der Zeit zum Trotz in ihrem Grundkern praktisch erprobt worden; ihre zeugende Kraft und ihre reinigende Wirkung für das gesamte Leben hat sich erwiesen.

I. DIE SCHULE

GERTRUD GRUNOW

DER AUFBAU DER LEBENDIGEN FORM DURCH FARBE, FORM, TON

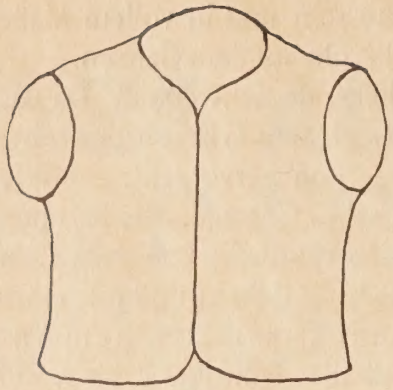
Die große Bedeutung von Ton und Farbe für den Menschen ist längst geahnt worden, doch war es bisher nicht gelungen, zu allgemeinen fundamentalen Gesetzen zu gelangen, weder den Physikern durch Messung der Wellenlängen, noch den Psychologen in der Wissenschaft von den Doppelempfindungen (Synopsie). Man nahm die Erscheinungen und maß sie gegenseitig; die Erscheinung aber ist eine Empfindung. Geht man statt der Versuche, die Erscheinung objektiv durch Hypothesen zu erklären, auf die Empfindungen der Erscheinungen zurück, auf deren Natur und Ursachen, die ja doch den Inhalt der Erscheinungen bilden, so treten Verhältnisse und Gesetzmäßigkeiten zutage, welche weit mehr enthüllen, als man bisher gesucht und geahnt hat, nämlich den Aufbau der gesamten realen Welt, wie er sich vom menschlichen Organismus und vom menschlichen Geiste aus biologisch-historisch entwickelt. Die Größe und den Umfang der Licht- und Farbkraft im Verein mit der Ordnung durch die Tonwelt darzulegen, noch zu erklären, wie sich alles lebendig vollzieht, ist hier nicht der Raum. — Einblicke in Kulturen, Rassen, Nationalitäten, in bisher wenig oder nicht verfolgtes Wesen handwerklicher Instrumente, in Modeformen, die sich in Zeiten gesetzmäßig entwickelten, in Architektur, Malerei und die anderen Künste, auch Gesundheitsfragen müssen wegen Raummangel unterbleiben.

Das Licht, die Farbe ist nicht nur spezifisch im Auge als blau, rot usw. zu fassen, sondern in erster Linie primär, als lebendige Kraft. Jedes organische Wesen richtet sich nach dem Lichte und geht in eine Form ein, zeitlich-räumlich, räumlich-zeitlich. Alles vollzieht sich in gesetzmäßiger Ordnung äußerlich (formal) und innerlich (materiell in aggregaten Zuständen). Jedes Mit-, Neben-, Über-, Unter-, Nacheinander im lebendigen Wirken der Kräfte beruht auf einer speziellen, gesetzmäßigen inneren Ordnung und erzeugt eine besondere Empfindung und äußere Erscheinung. —

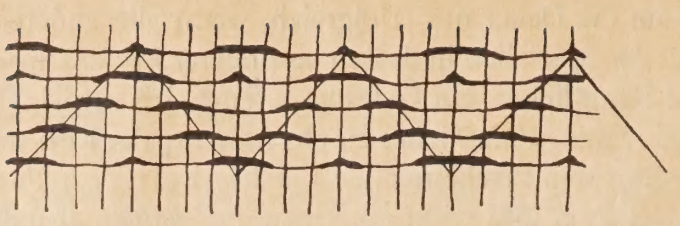
Das oberste Gesetz, auf dem jede Ordnung aufgebaut ist, heißt Gleichgewicht. Dadurch, daß die Natur dem Menschen durch das Gleichgewichtsorgan im Ohre einen Wächter und Hüter der Ordnung verliehen hat, ist das Ohr zum unmittelbarsten, obersten Richter der Ordnung im menschlichen Organismus bestimmt. Die starke Wirkung der Töne auf den Menschen ist auf das Gleichgewicht zurückzuführen. Das Ohr empfindet bei Anspannung des Organismus dessen lebendige Ordnung in eigner höchster spezifischer Empfindungsform, nämlich als einen Ton (in jeder Art, auch als Geräusch). — Jeder lebendigen Kraft, also jeder Farbe entspricht eine gesetzmäßige Ordnung, ein Ton. Die Verhältnisse sind nähere und entferntere. Aus der Einheit von Ton und Farbe geht eine Lebensform hervor, d. h. eine Empfindung, sowie eine konkrete, faßbare, greifbare Erscheinungsform, welche sich am einfachsten und stärksten in der aufgerichteten Menschengestalt und deren geistigen und seelischen Ausdruck offenbart. Je komplizierter sich das Leben gestaltet, um so reicher und feiner die Formenwelt und die materielle Gestaltung. —

Der Aufbau der lebendigen Form kann nur von der größten Einfachheit her geschehen, der einfachsten Ordnung und darf nicht zu früh spezifischen Zwecken dienen, dem Auge oder Ohre, wenn er allgemeine Geltung haben und ein fundamentaler sein will, von dem, als einem universellen Synthetischen, aus sich allgemein Gültiges entwickelt und aufbaut.

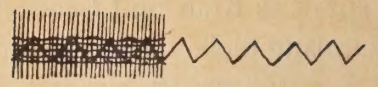
Jede spezielle Kraft und Lebensform ist auf die Dauer nur erfolgreich, wenn alle anderen Kräfte rein und in vollem Maße und Umfang fließen, sie bilden den Inhalt des Speziellen in dessen besonderer Art; das Spezielle beruht auf dem Ganzen. — Eine Aufrichtung ist ein Statisches und Räumliches, ein Gefestigtes, eine sich aufrichtende, hebende Schwerkraft. Da das Licht, die Farbe aufrichtet, so muß Statisches, Räumliches Farben entsprechen und in höchstem Gleichgewicht, in höchster Harmonie sich befinden, wenn sein Erscheinen aus der Einheit von Farbe — Ton hervorgeht. — Wie das Licht in den Farben charakteristisch leuchtet und wirkt, so tragen die Statiken charakteristisches Gepräge. Sie beruhen auf speziellen Schwerpunkten an besonderen Orten des menschlichen Körpers und erheben sich spezifisch von denselben aus. — Eine Ordnung von Statiken wird sich nach den Graden der Anspannung und Ausbreitung richten und mit einer Anordnung des Lichtes und der Farben identisch sein. Diese Farbordnung ist gleich der chromatischen Anordnung der Töne von *c* bis *h*. Sie resultiert nicht aus der intellektuellen Berechnung, daß die Tonfolge *c* bis *h* auf progressiver Spannung beruht, sondern diese Farbordnung wird ungewußt selbsttätig von jedem gefunden auf Grund der Schwerkräfte im lebendig bewegten Körper. Sie vollzieht sich in einer Kreisordnung und bedeutet eine Anspannung der Kräfte nach außen, in einer Länge und Richtung, die den Kräften (Farben) entsprechen und aus dem Aufbau und der Gliederung der menschlichen Form hervorgehen. Sowohl die Verhältnisse der Farben und Töne zueinander, als die soeben angedeutete Kreisordnung sind bei allen Menschen die gleichen. Der Kreis, ein Schwer- und Gleichgewichtskreis, die tiefste, einfachste Farbenharmonie, ist deshalb von allgemeiner Bedeutung. Er ist ein Urphänomen und für die Statik von derselben Wichtigkeit, wie es der Goldene Schnitt für die Maße war. Da die Schwerkraft und nicht die Zahl das Primäre ist, so steht die Farbordnung als richtender Maßstab über dem Goldenen Schnitt. — Die Kräfte verbinden sich im Lebendigen in besonderen Maßen und treten in Beziehungen zueinander in bestimmten Graden, von einer Mitte nach außen, außen in bezug auf eine Mitte. Das Abwägen geschieht vom Geiste aus »verständig«, materiell vom Schwersten, stofflich Festen bis ins Leichteste, Atmosphärische, Beweglichste. — Maße und Grade steigern sich und erfordern wiederum eine besondere Ordnung der Farben (Kräfte). Dieselbe ist eine feste Ordnung, eine Maßeinheit für alle Farben; sie fußt auf der Konstruktion der menschlichen Form, ihrem Gerüste, der Wirbelsäule, vertikal in Höhen und Tiefenfolge, und in Ausbreitung horizontal lebendig beweglich auf dem Zwerchfell. Auch diese Farbordnung findet sich ungewußt selbsttätig; sie ist besonders eng mit dem Schichtwesen der Muskulatur verbunden. Die Dynamik ist zahlenmäßig und mit der Oktavenordnung der Töne identisch, von der Mitte nach unten und oben, ferner von unten nach oben und von oben nach unten. Gegenüber dem ersten Kreise als dem des Gleichgewichtes ist der zweite Kreis der Kreis der Dynamik, Mechanik, Materie, des Verstandes, der Konstruktion. Der erste Kreis trägt den zweiten bereits in sich, der zweite beruht auf dem ersten, kann nur und muß aus ihm hervorgehen als Quantitäten von Qualitäten. — Ein Dynamisches ist gleich einem im Synthetischen, Ganzen, abgewogenes Spezielles, einfachen oder höheren Grades, eine bestimmte Farbe und ist einerseits Form, Größe, Material, andererseits Qualität, Maß und Gewicht. Die Bewegungsform solcher abgewogenen Kraft stellt einen Winkel dar, rechter, spitzer, stumpfer Art, in Kurvenform und ergibt als ein nach allen Seiten abgeschlossenes Ganzes geometrische Formen. Sie sind ins Bewußtsein tretende physische Lebensformen, welche je nach der formalen oder stofflichen Betonung im Lebendigen geistig zu Phantasien (Wesen und Gegenständen) sich gestalten, und sich lebendig auswirkend, den Menschen zu Taten, zum Schaffen und Machen führen. — Die Materie wird als Ganzheit, Kraft und Energie, ferner als Zustand empfunden. Materialien wie Stein, Holz usw., pflanzliche, tierische, menschliche Formen und Gestaltungen, Festigkeiten, Dichtigkeiten bis zum Flüssigen und Atmosphärischen, auch die Psyche, sind Kräfte und Lebensformen, die mit dem Lichte, der Farbe, eng verbunden sind. Der Stoff, aus dem der Mensch gebaut ist, tritt in allen seinen Arten gefühlsmäßig ins Bewußtsein, als Phantasie und als Idee. Aus dem Gefühl heraus gebärdet sich der Mensch, im Gefühl seines Ichs und Selbstbewußtseins drückt er seinen Willen aus und beherrscht sich und anderes.



1. Gewonnen vom Material aus
Resultat des 1. Grades vom 2. Maß
(individuell Agnes Roché)
Grün auf Webefarbe
Weste rechts gestrickt Zephirwolle



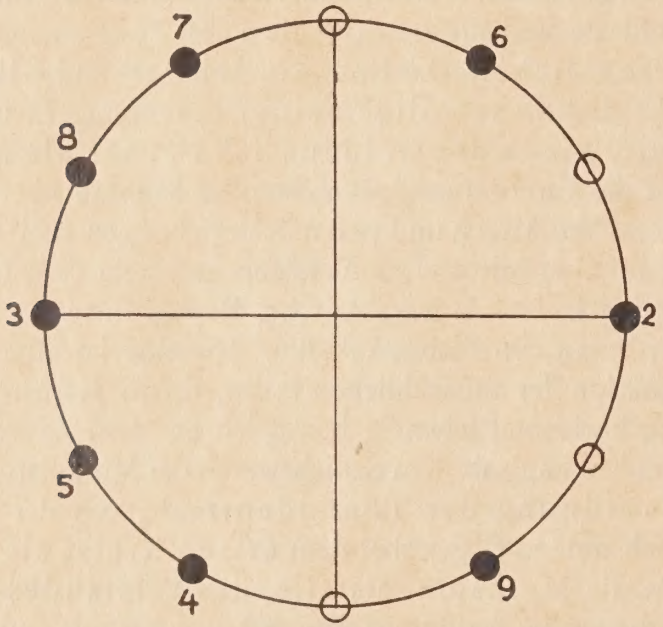
2. Gewonnen vom Webstuhl (der Mechanik) aus
Resultat des 1. Grades vom 1. Maß
Blau auf Webefarbe
Schlangenköper aus starkem Material
Kunstseide

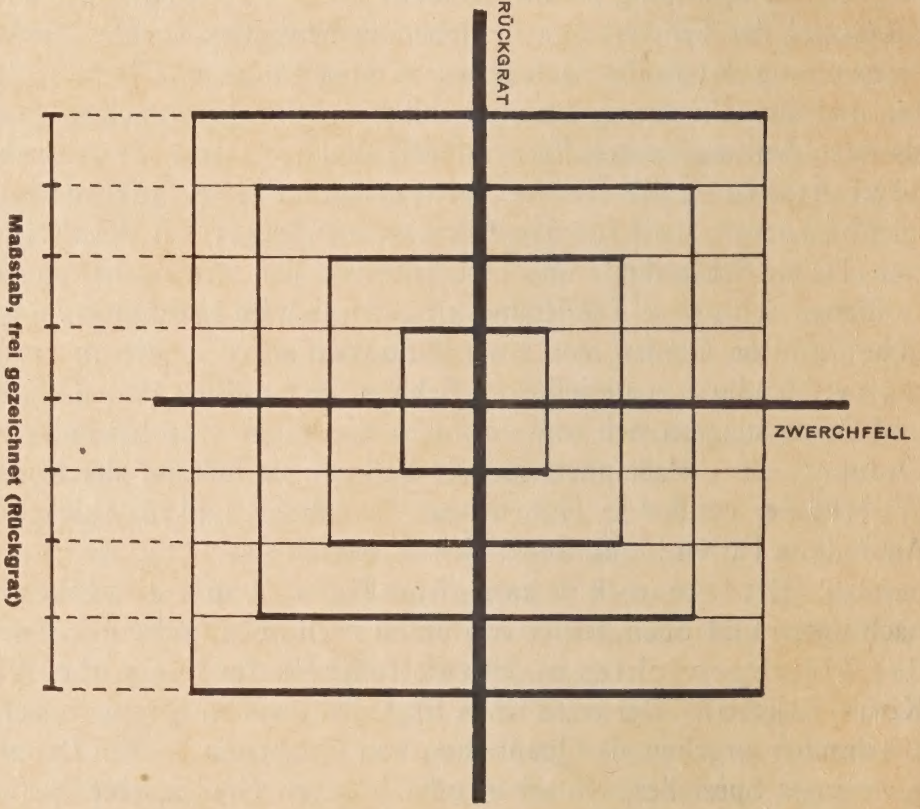


3. Resultat des 1. Grades vom 3. Maß
Blau auf Webefarbe
Schlangenköper in sehr
vollkommener Technik
Dichtes Gewebe Feine Seide

4. Resultat des 2. Grades
vom 1. Maß
Weiß auf Webefarbe
Leinenbindung
Leinengewebe in einem Stück
Stoff der Verhältnisse 2 : 3
oder als Musterform

SCHEMA. Fundamental für die Konstruktion und jeglichen Aufbau
Gewonnen aus nebenstehender Kreisordnung



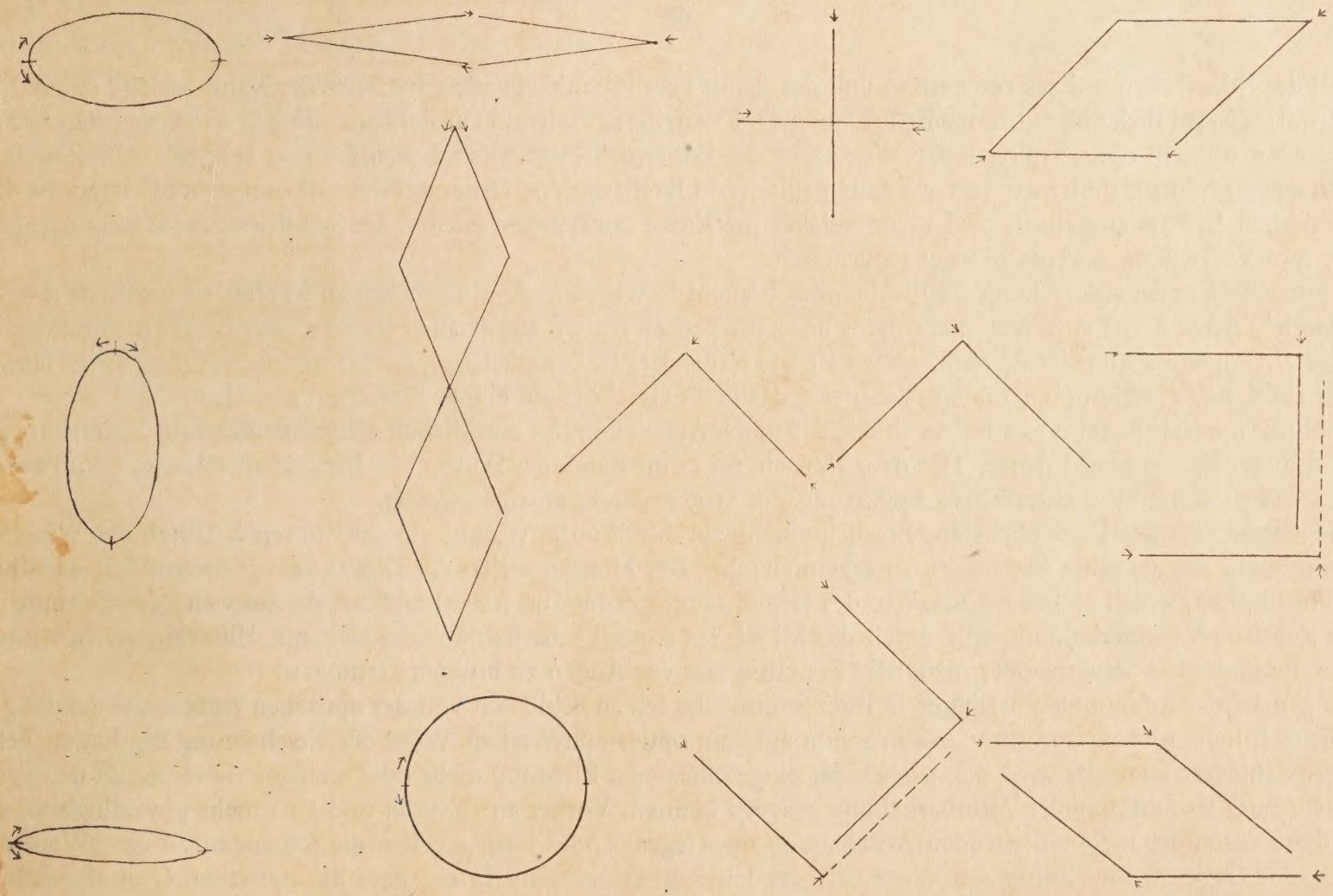


Alle Wesen und Dinge außerhalb des Menschen sind Ergänzungen zu ihm, andererseits verlegt der Mensch seine Empfindungen und Erlebnisse nach außen und schaut und bildet so die Welt. Man hat zu einseitig, zu zivilisatorisch von außen her die Ergänzungen zum Menschen gepflegt, Gefundenes, Gemachtes, Gedachtes gelehrt, sowie vorausgesetzt, was nicht lebendig tief genug bereit lag, weil die zweite Seite, das selbsttätige Empfinden und Erleben aus dem Unbewußten keine oder ungenügende Pflege empfing. Es fehlten bisher allgemeine fundamentale Gesetze. Man darf sich nicht wundern, wenn geniales Schaffen, schöpferisch, phantasievoll sein in hohem Maße verschwanden, wenn allzu mangelhaftes Verständnis für Dinge, Menschen, Welt herrscht, und man so oft fragt: »Was bedeutet das?« »Wie wird's gemacht?« — An einer Stelle, an der das Streben dem Aufbau und Zusammenleben mit der Welt in lebendigster Wechselwirkung gilt, wie im Bauhause, wird eine Pflege der Selbsttätigkeit vom Unbewußten aus, als Anfang und beständige Hilfe, nicht entbehrlich erscheinen können; denn nur aus ihr vermögen am reinsten und tiefsten Erneuerung, Vertiefung, Stärkung der Empfindungs- und Aufnahme-

fähigkeit hervorzugehen, kann lebendig reinste, tiefste und reichste Ausdrucksfähigkeit erwachsen. Beides ist Voraussetzung für ein erfolgreiches Zusammengehen von Mensch und Welt. Jede Zeit hat ihre Lebensformen, sie sind ein Ausdruck der Zeit und eilen dem Alltag voraus. Die heutigen Ausdrucksformen sind das Hervortreten natürlicher Kräfte, die notwendig erscheinen zu einem Erblühen großer universeller Kunst. — Einer Annahme, daß bei dem Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Form, Ton eine Theorie im Vordergrunde steht, widerspricht die Tatsache, daß Arbeiten aus dem Unbewußten genialisch in Selbsttätigkeit sich niemals theoretisch zu vollziehen und zu gestalten vermag. Wenn ferner Metaphysisches, Abstraktes echt ist, groß, stark, rein, dann steht es auf fester Basis; dann ist Metaphysisches feinstes, geistiges Ermessen von Physischem, ist Abstraktes Konkretes in physikalischer, chemischer Form, dann wird Gefühl Vernunft. Der Künstler schafft unbewußt und muß über das Bewußte hinweg, um unbewußt zu tun.

Zu den Abbildungen: 1. Eine Schülerin der Weberei gibt in der Zeichnung einer Weste (Textilform) nebst Material und Verarbeitungsangabe, sowie in den drei Strukturenzeichnungen erste Proben von lebendiger, aus der Notwendigkeit geborener Phantasie. Die Zeichnung ist eine unmittelbare Bewegungsform und zwar auf Grund des Erlebens einer Farbe vom zweiten Kreise aus, dynamisch abgewogen in Maßen und Graden. Die Bewegung würde sich in natürlicher Folge zu realem Stricken respektive Weben entwickelt haben, ist aber für die Zeichnung unterbrochen und in die den Stift führende Hand abgelenkt worden. Die Bezeichnung »Webefarbe« durch die Schülerin bezieht sich auf die Farbe (Kraft), welche der Tätigkeit des »Webens« zugrunde liegt.

2. »Zweiter Kreis« Kreuz nebst Verbindungslinien, ferner 3. Winkelformen sind von einer Schülerin und einem Schüler gezeichnet und selbstgefundene Symbole primärer Kräfteverbindungen und grundlegende Schemata für Aufgaben. Sie haben im Gegensatz zum ersten Kreise (Gleichgewicht, statisch-dynamisch) dynamisch-statische Bedeutung. Siehe Seite 21, Zeile 27—30. Die Resultate jeder Aufgabe sind bei allen Menschen die gleichen, individuell abgestuft und nuanciert.



PAUL KLEE

WEGE DES NATURSTUDIUMS

Die Zwiesprache mit der Natur bleibt für den Künstler conditio sine qua non. Der Künstler ist Mensch, selber Natur und ein Stück Natur im Raume der Natur.
Es wandelt sich nur je nach der Einstellung des Menschen in bezug auf seine Reichweite innerhalb dieses Raumes die Zahl und die Art der zu begehenden Wege, sowohl in der Produktion, als in dem damit verbundenen Naturstudium.
Die Wege scheinen oft sehr neu, ohne es im Grunde vielleicht zu sein. Neu ist nur ihre Kombination, oder wirklich neu sind sie gegenüber der Zahl und der Art der Wege von gestern. Neu in bezug auf gestern zu sein, ist aber immerhin ein revolutionäres Merkmal, wenn auch dadurch die große alte Welt noch nicht erschüttert wird. Deshalb braucht die Freude an ihrer Neuheit nicht geschmälert zu werden, der weite historische Erinnerungsblick soll nur davor bewahren, eine Neuheit krampfhaft zu suchen, auf Kosten der Natürlichkeit.

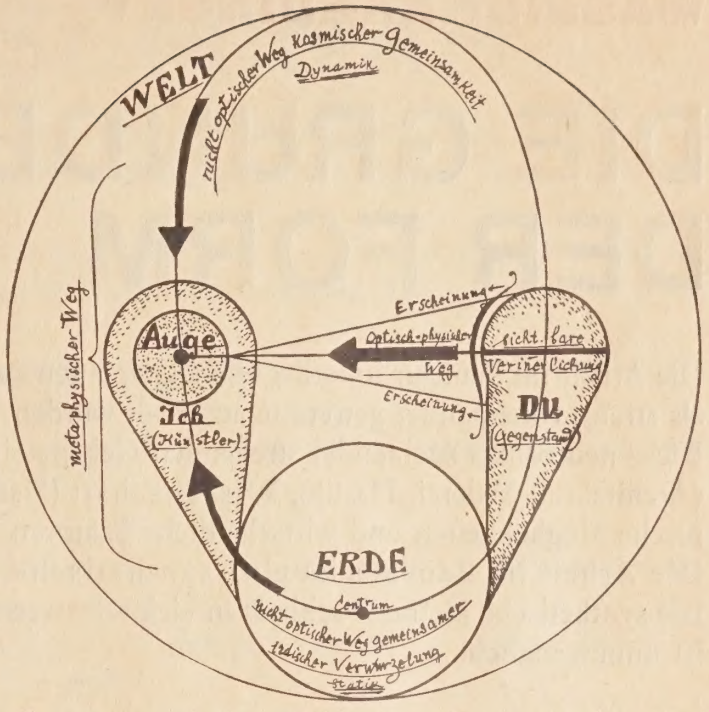
●

Die Art des Kunstbekenntnisses von gestern und des damit zusammenhängenden Studiums der Natur bestand in einer, man kann wohl sagen peinlich differenzierten Erforschung der Erscheinung. Ich und Du, der Künstler und sein Gegenstand suchten Beziehungen auf dem optisch-physischen Weg durch die Luftschicht, welche zwischen Ich und Du liegt. Auf diesem Weg wurden ausgezeichnete Bilder der von der Luft gefilterten Oberfläche des Gegenstandes gewonnen, und damit die Kunst des optischen Sehens ausgebaut, gegenüber welcher die Kunst des Betrachtens und des Sichtbarmachens unoptischer Eindrücke und Vorstellungen vernachlässigt zurückblieb.
Die Errungenschaft der Erforschung der Erscheinung braucht deswegen nicht unterschätzt zu werden, sie ist nur zu erweitern. Es entspricht heute dieser eine Weg nicht mehr unserem ganzen Bedarf, wie er auch ehedem, vorgestern, nicht einziger Bedarf war. Der heutige Künstler ist mehr als verfeinerte Kamera, er ist komplizierter, reicher und räumlicher. Er ist Geschöpf auf der Erde, und Geschöpf innerhalb des Ganzen, das heißt Geschöpf auf einem Stern unter Sternen.
Dies kommt nun schrittweise so zum Ausdruck, daß in der Auffassung des natürlichen Gegenstandes eine Totalisierung eintritt, sei dieser Gegenstand Pflanze, Tier oder Mensch, sei es im Raum des Hauses, der Landschaft oder im Raum der Welt und so, daß zunächst eine räumlichere Auffassung des Gegenstandes an sich einsetzt.
Der Gegenstand erweitert sich über seine Erscheinung hinaus durch unser Wissen um sein Inneres. Durch das Wissen, daß das Ding mehr ist, als seine Außenseite zu erkennen gibt. Der Mensch seziert das Ding und veranschaulicht sein Inneres an Schnittflächen, wobei sich der Charakter des Gegenstandes ordnet nach Zahl und Art der notwendigen Schnitte. Das ist die sichtbare Verinnerlichung, teils durch das Mittel des einfach scharfen Messers, teils mit Hilfe feinerer Instrumente, welche die materielle Struktur oder materielle Funktion klar vor Augen zu bringen vermögen.
Die so gemachten Erfahrungen befähigen in ihrer Summe das Ich zu Schlüssen von der optischen Außenseite auf das gegenständliche Innere, und zwar intuitiv, indem schon auf dem optisch-physischen Wege der Erscheinung das Ich zu gefühlsmäßigen Schlüssen angereizt wird, die, je nach der eingeschlagenen Richtung mehr oder weniger vielverzweigt den Erscheinungseindruck zu funktioneller Verinnerlichung steigern können. Vorher anatomisch und jetzt mehr physiologisch.
Über diese Arten der verinnerlichenden Anschauung des Gegenstandes hinaus gehen die folgenden zu einer Vermenschlichung des Gegenstandes führenden Wege, die das Ich zum Gegenstand in ein über die optischen Grundlagen hinaus-

gehendes Resonnanz-Verhältnis bringen. Erstens der nicht optische Weg gemeinsamer irdischer Verwurzelung, der im Ich von unten ins Auge steigt, und zweitens der nicht optische Weg kosmischer Gemeinsamkeit, der von oben einfällt. Metaphysische Wege in ihrer Vereinigung.

Dabei ist zu betonen, daß intensives Studium zum Erlebnis führt, und daß dadurch die angedeuteten Vorgänge sich verdichten und vereinfachen. Hier aber ist erläuternd vielleicht noch beizufügen, daß der untere Weg durch das statische Gebiet führt und statische Formen hervorbringt, der obere aber durch das dynamische Gebiet. Auf dem unteren, im Erdzentrum gravitierenden Weg liegen die Probleme des statischen Gleichgewichtes, die mit den Worten: »Stehen trotz allen Möglichkeiten zu fallen« zu kennzeichnen sind. Zu den oberen Wegen führt die Sehnsucht, von der irdischen Gebundenheit sich zu lösen, über Schwimmen und Fliegen zum freien Schwung, zur freien Beweglichkeit.

Sämtliche Wege treffen sich im Auge und führen, von ihrem Treffpunkt aus in Form umgesetzt, zur Synthese von äußerem Sehen und innerem Schauen. Von diesem Treffpunkt aus formen sich manuelle Gebilde, die vom optischen Bild eines Gegenstandes total abweichen und doch, vom Totalitätsstandpunkte aus, ihm nicht widersprechen.



●

Der Studierende weist sich durch sein in Arbeit umgesetztes, auf den verschiedenen Wegen erfahrenes Erlebnis aus über den Grad, den seine Zwiesprache mit dem natürlichen Gegenstande erreicht hat. Sein Wachstum in der Naturanschauung und Betrachtung befähigt ihn, je mehr er zur Weltanschauung empordringt, zur freien Gestaltung abstrakter Gebilde, die über das Gewollt-Schematische hinaus eine neue Natürlichkeit, die Natürlichkeit des Werkes, erlangen. Er schafft dann ein Werk, oder er beteiligt sich am Erschaffen von Werken, die ein Gleichnis zum Werke Gottes sind.

WASSILY KANDINSKY

DIE GRUNDELEMENTE DER FORM

Die Arbeit im Bauhaus unterliegt im allgemeinen der endlich beginnenden Einheit verschiedener Gebiete, die noch kürzlich als streng voneinander getrennte aufgefaßt wurden.
Diese neuerdings zueinander strebenden Gebiete sind: Kunst überhaupt, in erster Linie die sogenannte bildende Kunst (Architektur, Malerei, Plastik), Wissenschaft (Mathematik, Physik, Chemie, Physiologie usw.) und Industrie, als technische Möglichkeiten und wirtschaftliche Faktoren.
Die Arbeit im Bauhaus ist eine synthetische.
Die synthetische Methode schließt in sich selbstverständlich die analytische ein. Der Zusammenhang der beiden Methoden ist unumgänglich.

●

Auf dieser Basis muß auch die Lehre über die Grundelemente der Form gebaut werden.
Die Formfrage im allgemeinen muß in zwei Teile geteilt werden:

1. Die Form im engeren Sinne — Fläche und Raum,
2. Die Form im breiteren Sinne — Farbe und die Beziehung zur Form im engeren Sinne.

In beiden Fällen müssen die Arbeiten von einfachsten Gestalten zu komplizierteren planmäßig übergehen.
So wird im ersten Teil der Formfrage die Fläche auf drei Grundelemente zurückgeführt — Dreieck, Quadrat und Kreis — und der Raum zu den daraus entstehenden Raumgrundelementen — Pyramide, Kubus und Kugel.
Da keine Fläche und kein Raum farblos existieren können, d. h. da die Form im engeren Sinne in Wirklichkeit sofort als Form im breiteren Sinne untersucht werden muß, so kann die Teilung der beiden Formfragen lediglich schematisch betrieben werden und andererseits muß von vornherein die organische Beziehung der beiden Teile festgestellt werden — Beziehung Form zur Farbe und umgekehrt[1].
Die erst entstehende Kunstwissenschaft kann in dieser Fragestellung fast keine Aufklärungen in der kunstgeschichtlichen Perspektive geben und deshalb muß vorläufig der bezeichnete Weg erst geebnet werden.

●

So steht jedes einzelne Studium vor zwei gleich wichtigen Aufgaben:

1. Die Analyse der gegebenen Erscheinung, die von den anderen Erscheinungen möglichst isoliert betrachtet sein muß, und
2. Der Zusammenhang der erst isoliert untersuchten Erscheinungen untereinander — synthetische Methode.

Das erste möglichst eng und beschränkt, das zweite möglichst breit und schrankenlos.

---

[1] S. Farbtafel V: Der Zusammenhang der drei Grundformen — Fläche und Raum — mit drei Grundfarben (s. meinen Artikel in »Arbeiten des Russischen Künstlerkongresses«, Petersburg 1910, und »Über das Geistige in der Kunst«, München 1912).

WASSILY KANDINSKY

FARBKURS UND SEMINAR

Die Farbe muß wie jede andere Erscheinung von verschiedenen Standpunkten in verschiedenen Richtungen und mit den entsprechenden Methoden untersucht werden. Rein wissenschaftlich verteilen sich diese Richtungen in drei Gebiete: das der Physik und Chemie, der Physiologie und der Psychologie[1].

Wenn diese Gebiete speziell in bezug auf den Menschen und vom Standpunkte des Menschen angewendet werden, so behandelt das erste Gebiet das Wesen der Farbe, das zweite — die Mittel der äußeren Aufnahme, das dritte — das Resultat der inneren Wirkung.

Es ist also klar, daß für den Künstler diese drei Gebiete gleich wichtig und unumgänglich sind. Er muß hier synthetisch vorgehen und die gegebenen Methoden seinen Zielen entsprechend brauchen.

Aber außerdem kann der Künstler die Farbe theoretisch in zwei Richtungen untersuchen, wobei sein Standpunkt und seine Eigenschaften die erwähnten drei Gebiete ergänzen und bereichern müssen.

Diese zwei Richtungen sind:

1. Das Untersuchen der Farbe — Wesen der Farbe, ihre Eigenschaften, Kräfte und Wirkungen — ohne Bezug auf praktische Anwendung, d. h. »zwecklose« Wissenschaft, und
2. das Untersuchen der Farbe in der von der praktischen Notwendigkeit diktierten Richtung — engerer Zweck — und planmäßiges Studium der Farbe, das aber große eigene Aufgaben stellt.

Die beiden Richtungen sind für den Künstler fest miteinander verbunden und die zweite ohne die erste nicht denkbar.

Die Methode dieser Arbeiten muß analytisch und synthetisch sein. Die beiden Methoden sind miteinander fest verbunden und die zweite ohne die erste nicht denkbar.

Diesen Methoden werden drei Hauptfragen gestellt, die mit drei weiteren Hauptfragen organisch verbunden sind und die zusammen die sämtlichen einzelnen Fragen der beiden Richtungen umfassen:

1. Die Untersuchung der Farbe als solcher — ihres Wesens und ihrer Eigenschaften:
   a) isolierte Farbe
   b) zusammengestellte Farbe } absoluter und relativer Wert.

   Hier wird mit möglichst abstrakter Farbe angefangen (die Farbe in der Vorstellung) und über die in der Natur vorkommenden Farben — mit Spektralfarben anfangend — zu Farbe in Pigmentform übergegangen.
2. Die zweckmäßige Zusammenstellung der Farben im einheitlichen Aufbau — Konstruktion der Farbe — und
3. das Unterordnen der Farbe — als eines einzelnen Elementes — und der zweckmäßigen Zusammenstellungen — als Konstruktion — dem künstlerischen Inhalt des Werkes — Komposition der Farbe.

Diesen drei Fragen entsprechen also drei Fragen, die aus der Formfrage im engeren Sinne entstehen — in Realität kann die Farbe ohne Form nicht existieren:

1. Organische Zusammenstellung der isolierten Farbe mit der ihr entsprechenden primären Form — malerische Elemente (s. Farbtafel),
2. zweckmäßiger Aufbau der Farbe und Form — Konstruktion der vollen Form, und
3. untergeordnetes Zusammenstellen der beiden Elemente im Sinne der Komposition des Werkes.

Da im Bauhaus die Farbe mit den Zielen verschiedener Werkstätten verbunden ist, so müssen aus der Lösung der Hauptfragen Lösungen einzelner spezieller Fragen herausgeleitet werden. Hier sind folgende Bedingungen zu berücksichtigen:

---

[1] Eine spezielle Frage von besonderer Wichtigkeit bilden die soziologischen Zusammenhänge, die aber außer dem Kreis der Farbfrage als solcher stehen und deshalb ein spezielles Studium verlangen.

1. Die Forderungen der Flächen- und der Raumformen.
2. Eigenschaften des gegebenen Materials.
3. Praktische Bestimmung des gegebenen Gegenstandes und der konkreten Aufgabe.

Hier müssen gesetzmäßige Zusammenhänge gefunden werden.

Die einzelnen Verwendungen der Farbe verlangen ein spezielles Studium: des organischen Bestandes der Farbe, ihrer Lebenskraft und ihrer Lebensdauer, der Möglichkeiten des Bindens durch Bindemittel — dem konkreten Fall entsprechend, — der damit natürlich verbundenen Technik, der Art des Auftrages der Farbe — dem gegebenen Zweck und dem Material entsprechend —, der Zusammenstellung des Farbenpigmentes mit anderen farbigen Materialien wie Stuck, Holz, Glas, Metall usw.

Diese Arbeiten müssen mit möglichst exakten Mitteln, speziell Ausmessungen geführt werden. Sie sind mit exakten Versuchen verbunden — experimentales Vorgehen —, die von möglichst einfachen Formen zu immer komplizierteren planmäßig übergehen. Auch diese Versuche müssen die analytische und die synthetische Methode verwenden: zweckmäßiges Zerlegen der gegebenen Formen und plan- und zweckmäßiger Aufbau.

Diese ganze kunstwissenschaftliche Arbeit geschieht durch:

1. Die leitenden Vorträge des Meisters.
2. Die Vorträge der Schüler, als Resultat ihrer selbständigen Lösung einer speziellen Aufgabe.
3. Die gemeinschaftliche Arbeit des Meisters und der Schüler am planmäßig vorgelegten Material — gemeinschaftliche Beobachtungen, Schlüsse, Aufstellen der einzelnen Aufgaben, Prüfung der Lösungen und Entwicklung des weiteren Arbeitsvorganges (Seminar).

Ein besonderer Wert wird auf die architektonischen Forderungen gelegt: Das Innere, das Äußere der Architektur, die also in dieser Richtung als synthetische Basis aufgefaßt werden muß.

●

Beispiele für die experimentalen und konstruktiven Arbeiten des Farbenseminars!

Siehe Seite 61, 63, 65, 67, 69.

TAFEL I: Konstruktion 1 : 2

„ II: Konstruktion: Schwebender Kreis

Der Sinn meiner Versuche ist die Prüfung der Spannungen der Farben in konstruktiven Zusammenstellungen, wobei genaue Zahlenmaße (Tafel I: Verhältnis 1 : 2, und Tafel II: Der Goldene Schnitt) angewendet und möglichst alle Zufälligkeiten ausgeschaltet werden. Rot und Blau sind planmäßig gewählt. Ziel: Feststellung der aus den Versuchen gewonnenen Erkenntnisse. L. HIRSCHFELD-MACK.

„ III: Vierfarbendruck. L. Hirschfeld-Mack.

„ IV: **Beispiele für Schwarz-Weiß-Untersuchungen:**

Oben: Räumliche Wirkungen von Weiß und Schwarz, auf Grau.
Mitte: Räumliche Wirkung von Schwarz-Weiß in Verbindung mit Graustufen.
Unten: Beispiel über die Verschiedenheit der Wirkung von gleichen Linearen- und Flächenelementen auf Weiß und Schwarz. R. PARIS.

„ V: Die drei Grundfarben verteilt auf die drei Grundformen.

ABBILDUNGEN UND FARBTAFELN

FORMLEHRE

NATURSTUDIUM
RAUMLEHRE
FARBENLEHRE
KONSTRUKTIONSLEHRE
KOMPOSITIONSLEHRE

Abb. 1. Aus der Vorlehre:
Darstellung der Grundform einer Materie
Übungsaufgabe. Zeichnung
W. MENZEL

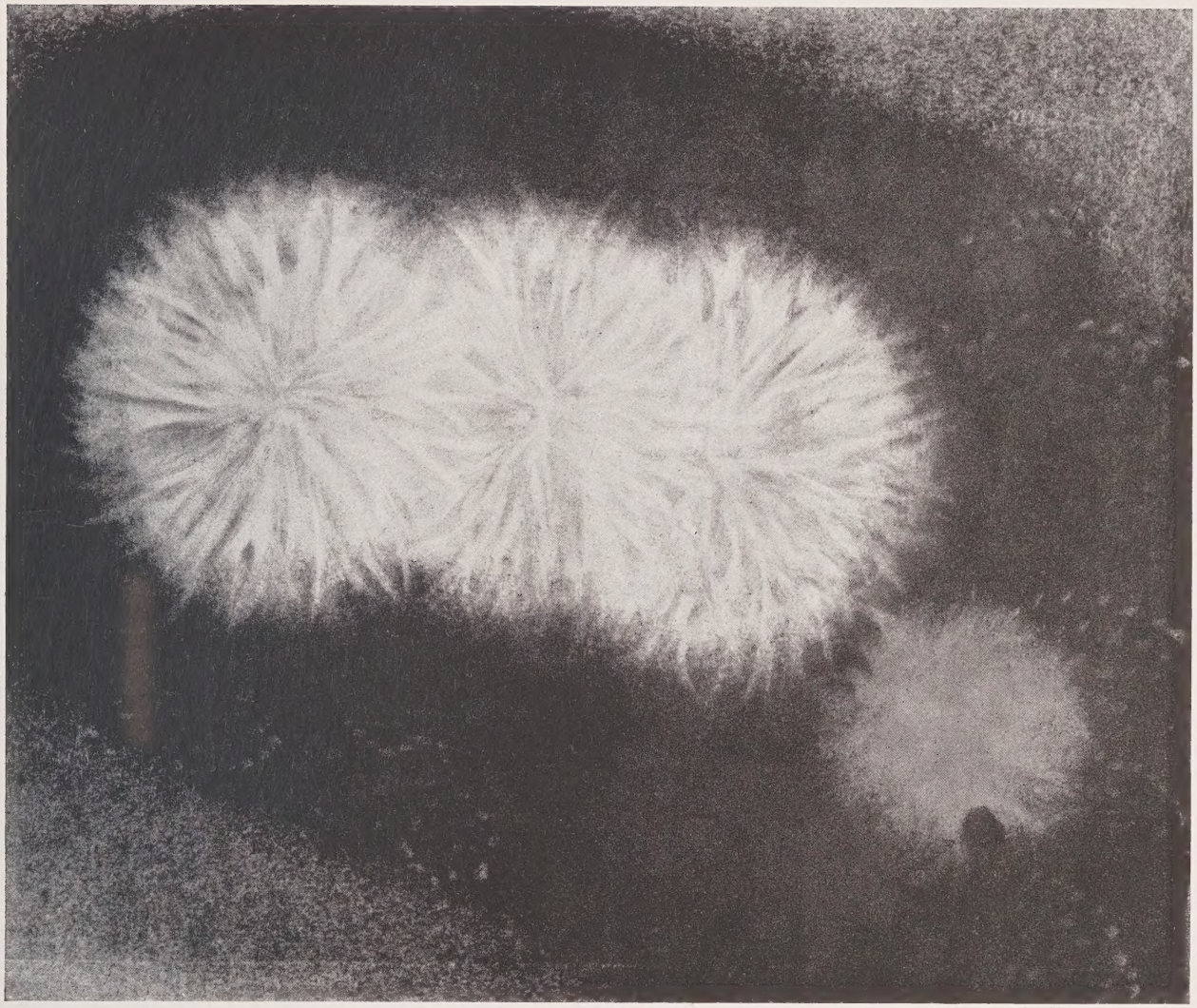


Abb. 2. Aus der Vorlehre: Naturstudie. Farbige Zeichnung
J. PAP

Abb. 3. Aus der Vorlehre: Naturstudie. Darstellung verschiedener Materien
H. HOFFMANN

Abb. 4. Aus der Vorlehre: Aufgaben zur Übung in der Darstellung charakteristischer Eigenschaften verschiedener Materien

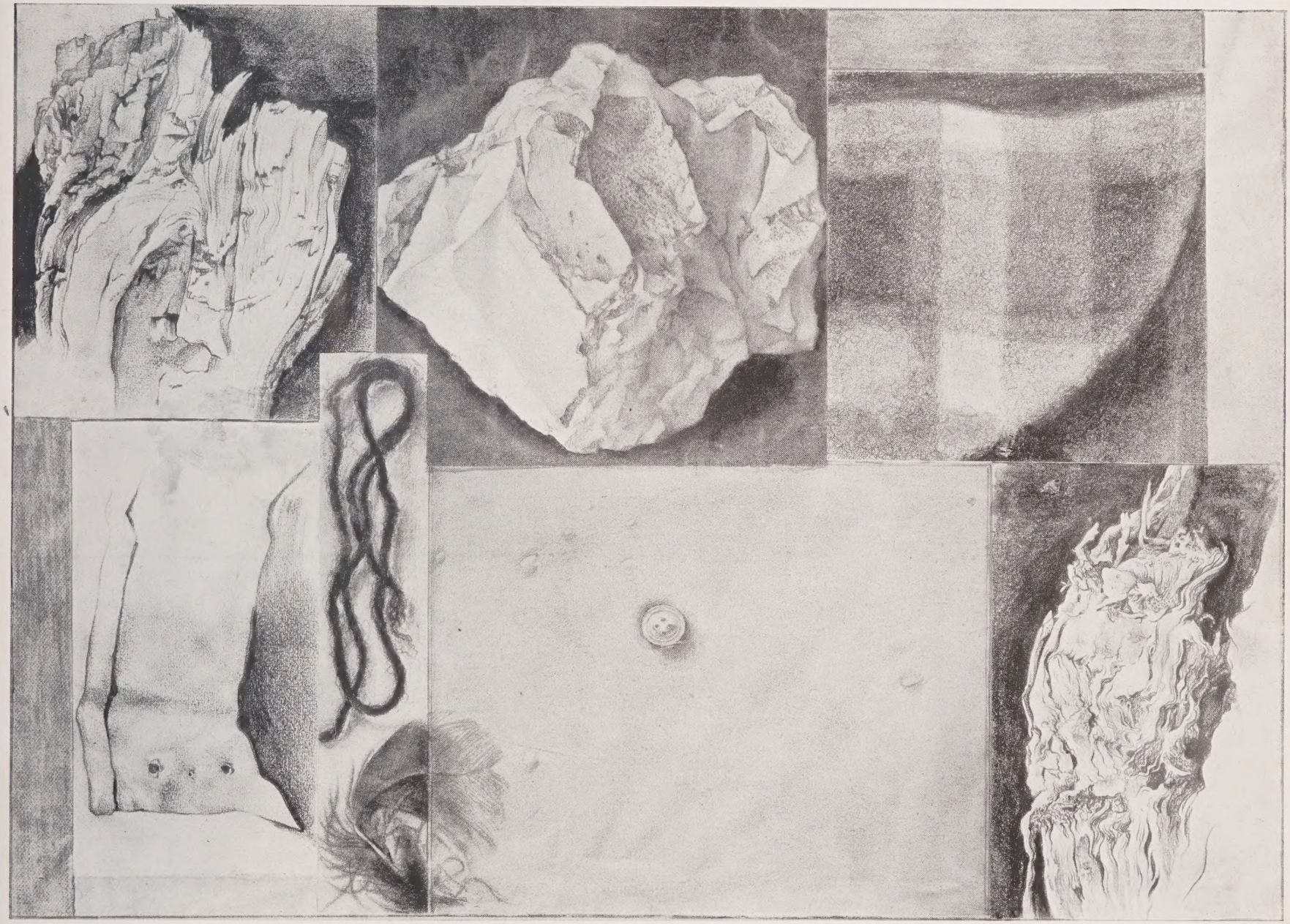


Abb. 5. Aus der Vorlehre: Zeichnerische Darstellung der charakteristischen Eigenschaften einer Materie (Holz) Übungsaufgabe zur Entwicklung des Auges als des rezeptiven Sinnes und des Tastsinnes als des produktiven Sinnes L. LEUDERSDORFF-ENGSTFELD

Abb. 6. Aktzeichnen: Akt. Statischer Aufbau der oberen Hälfte
G. SCHUNKE

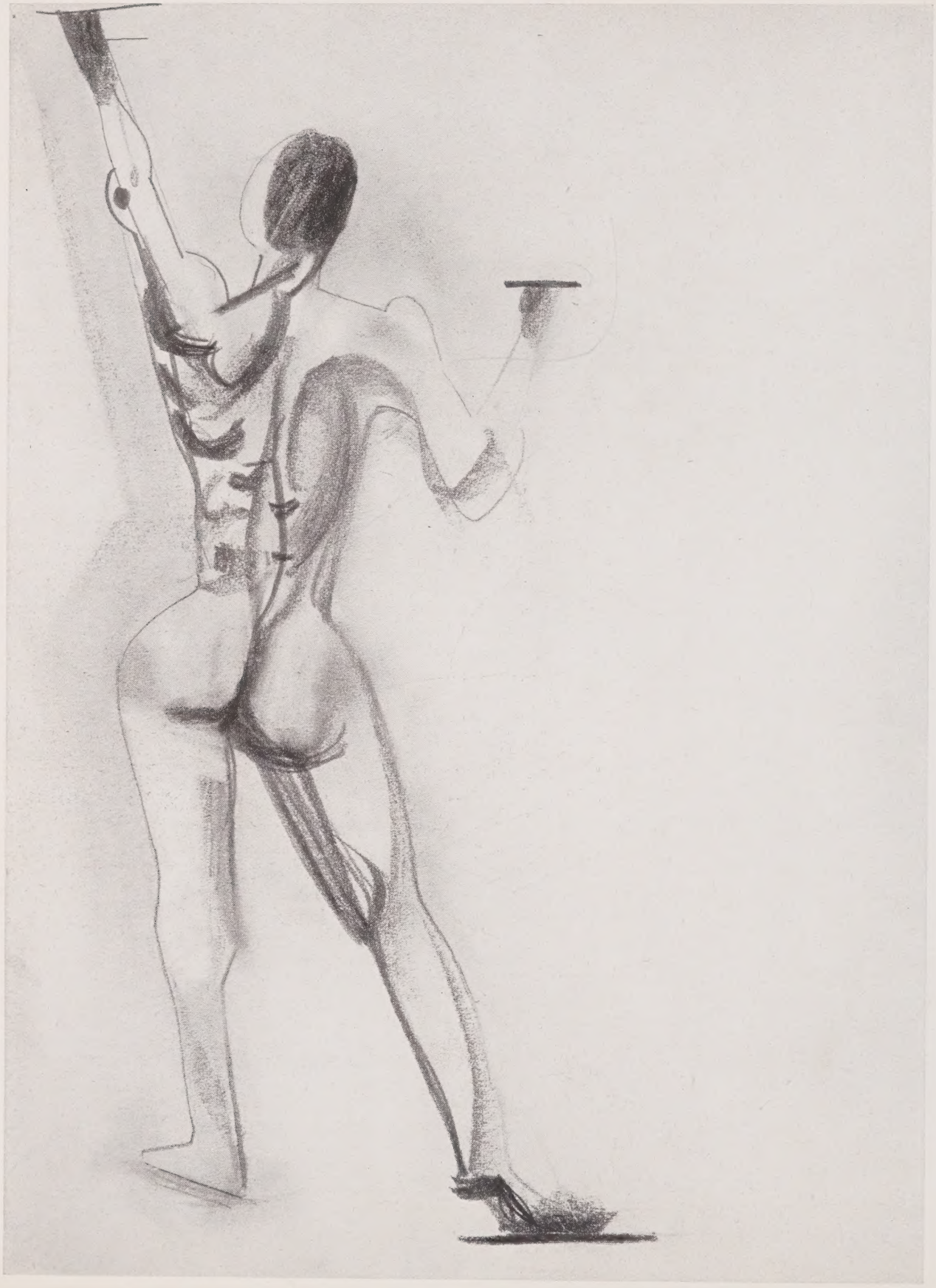


Abb. 7. Aktzeichnen: Akt Bewegung nach oben I. KERKOVIUS

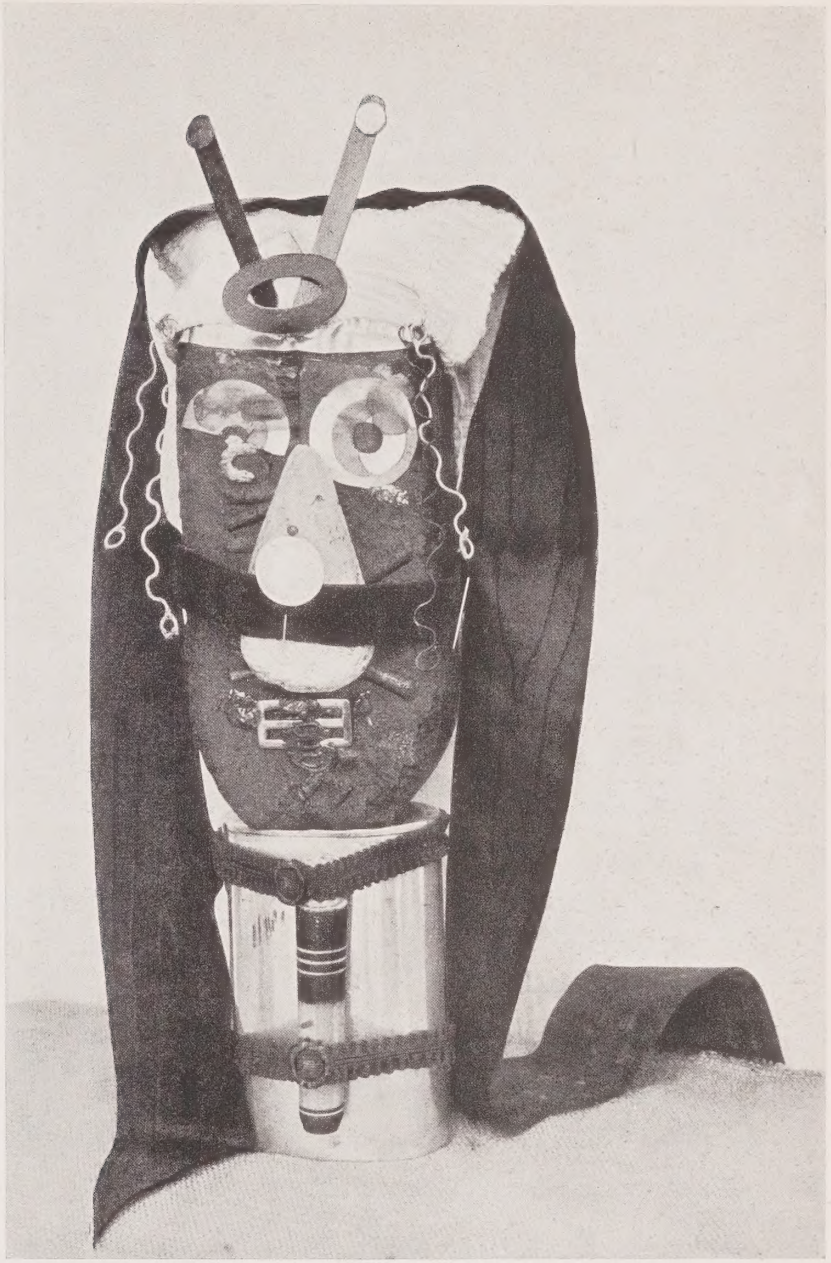


Abb. 8. Aus der Vorlehre: Materiestudie. Übungsaufgabe: Gestaltung verschiedener Materien zu gegenständlicher Wirkung. Maske
W. WILLERS

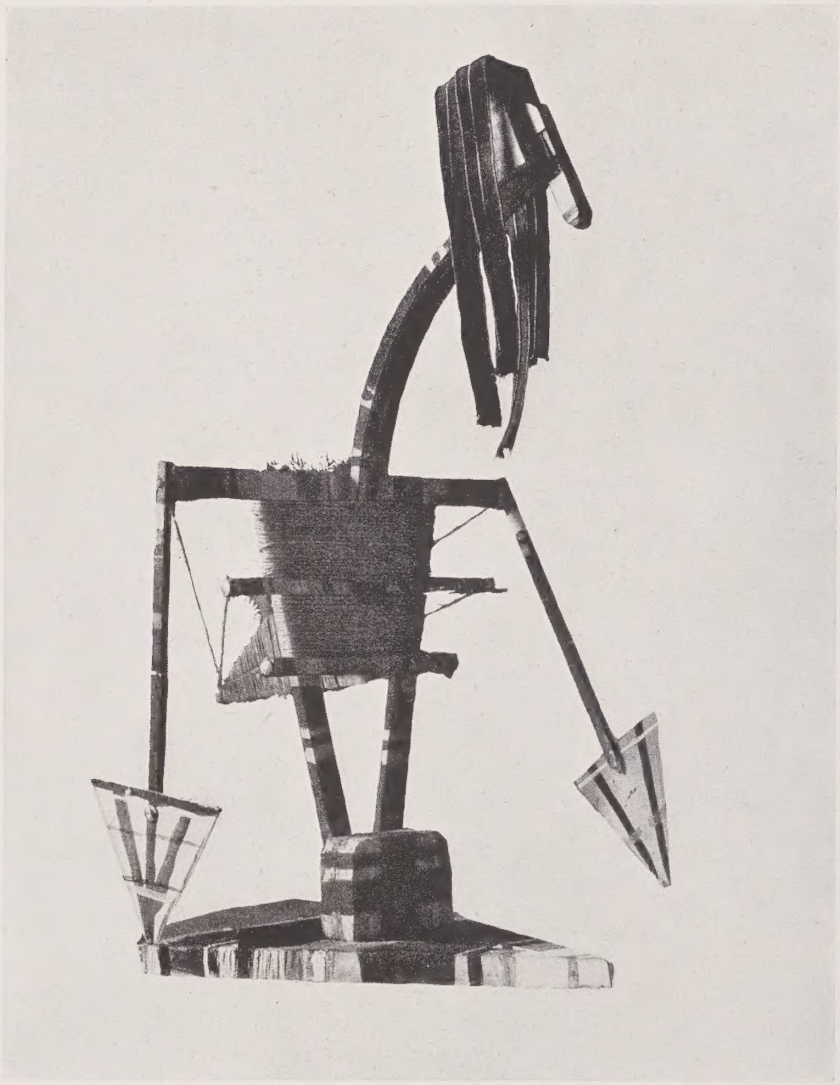
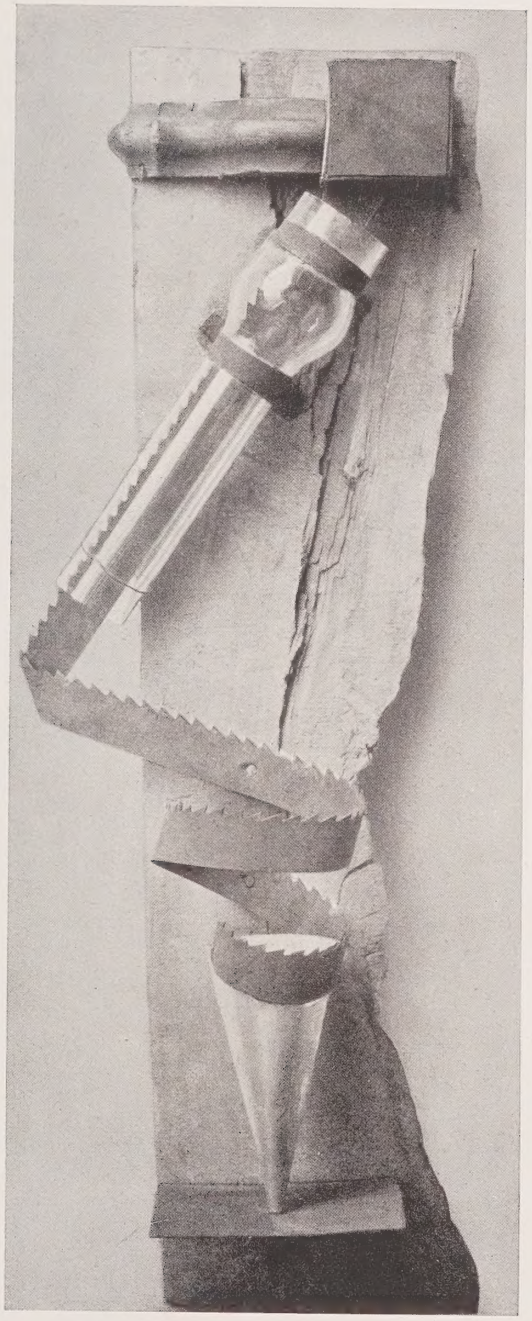


Abb. 9. Aus der Vorlehre: Plastische Materiestudie. Übungsaufgabe: Gestaltung verschiedener Materien zu gegenständlicher Wirkung
K. AUBÖCK

Abb. 10. Aus der Vorlehre: Materiestudie Kombinierte Kontrastwirkung, Materiekontrast (Glas, Holz, Eisen) Kontrast der Ausdrucksformen (zackig - glatt); rhythmischer Kontrast Übungsaufgabe zur Beobachtung der Ähnlichkeit im Ausdruck bei gleichzeitiger Anwendung verschiedener Darstellungsmittel M. MIRKIN



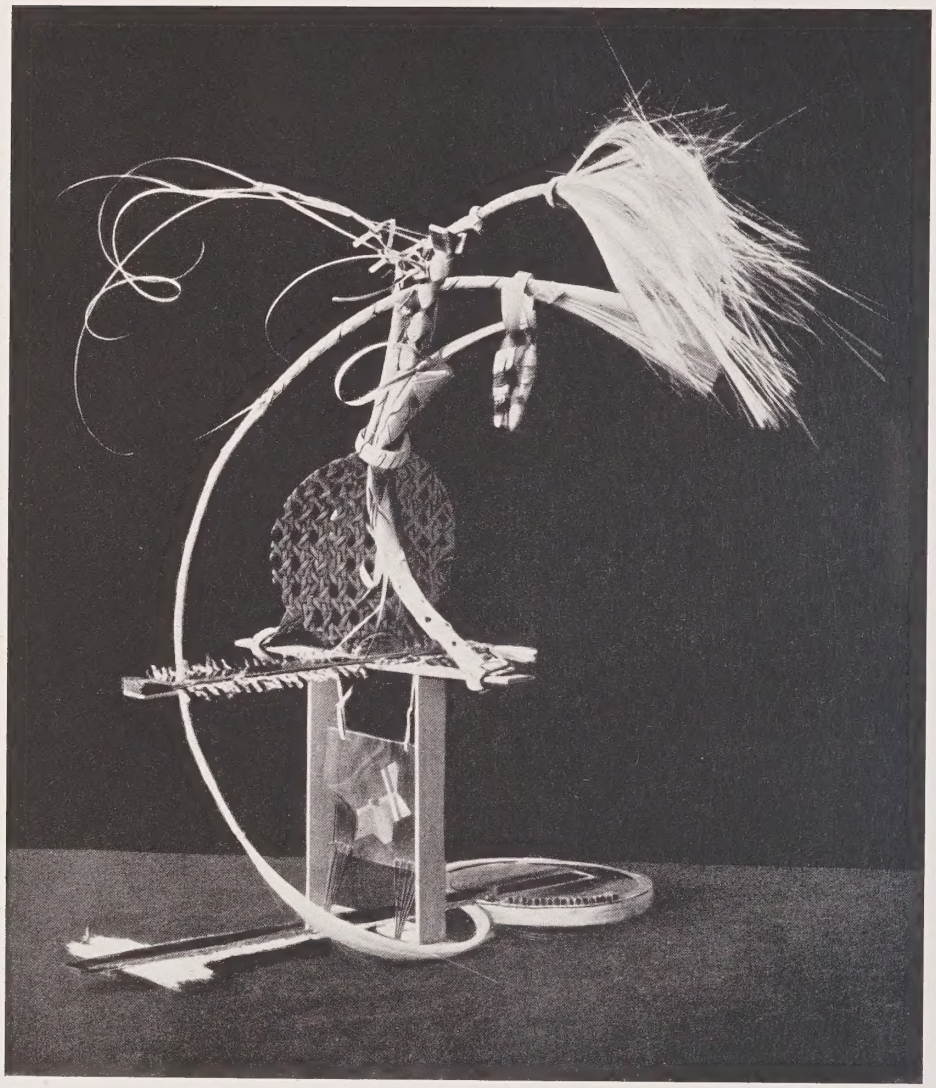
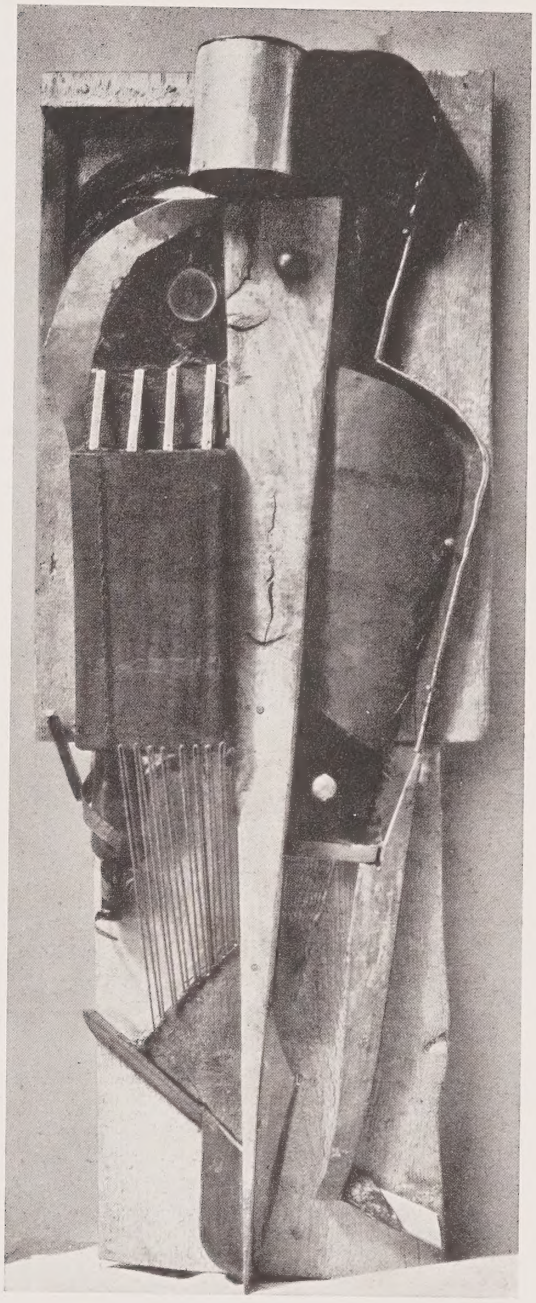


Abb. 11. Aus der Vorlehre: Materiestudie. Komposition aus verschiedenen Stoffen, gebunden durch rhythmische Formen. Übungsaufgabe: Beobachtung der komplementären Wirkung verschiedener Stoffe zur Untersuchung
M. BRONSTEIN

Abb. 12. Aus der Vorlehre: Materiestudie. Gestaltung einfachster Materien zu geschlossener Wirkung Übungsaufgabe W. HERZGER



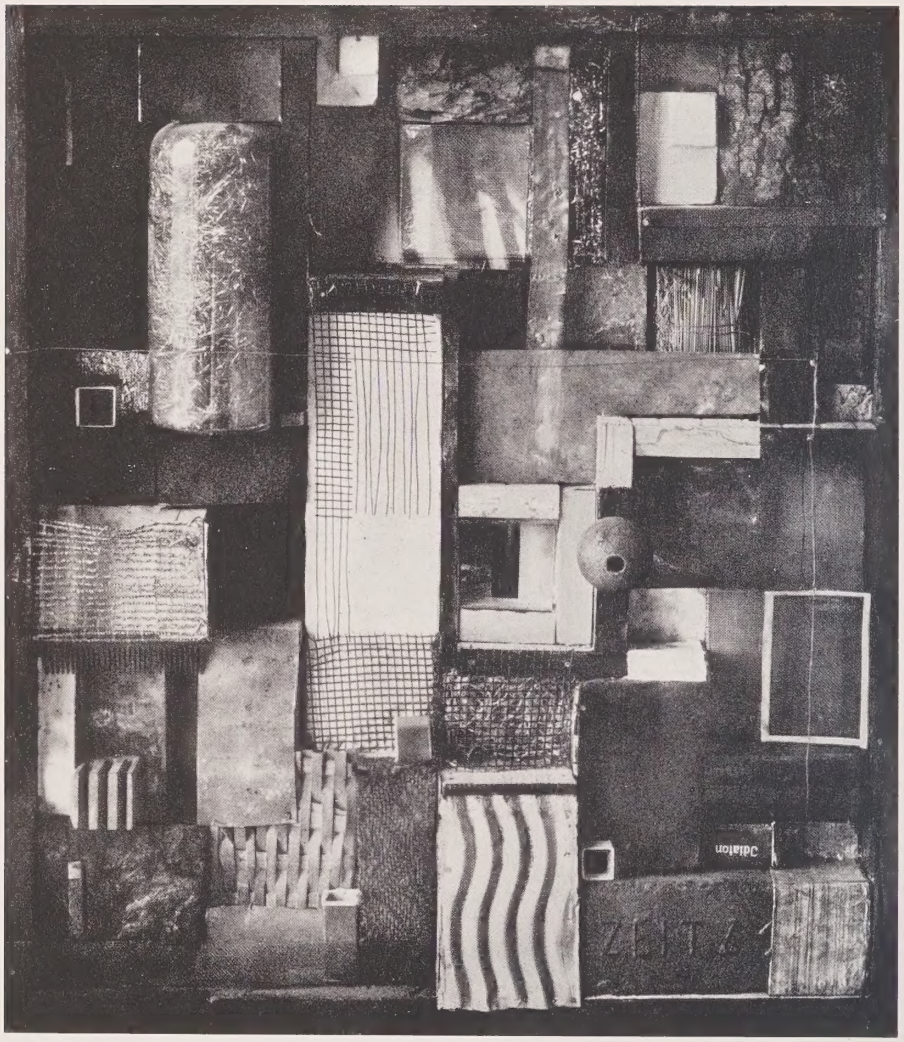


Abb. 13. Aus der Vorlehre: Materiestudie
Kombination einfachster Materien. Übungsaufgabe:
Entwicklung des Tastsinnes und Beobachtung
des subjektiven Materialgefühls
W. DIECKMANN

Abb. 14. Aus der Vorlehre: Materiestudie. Kombination aus einfachsten plastischen und rhythmischen Formen N. WASSILJEFF

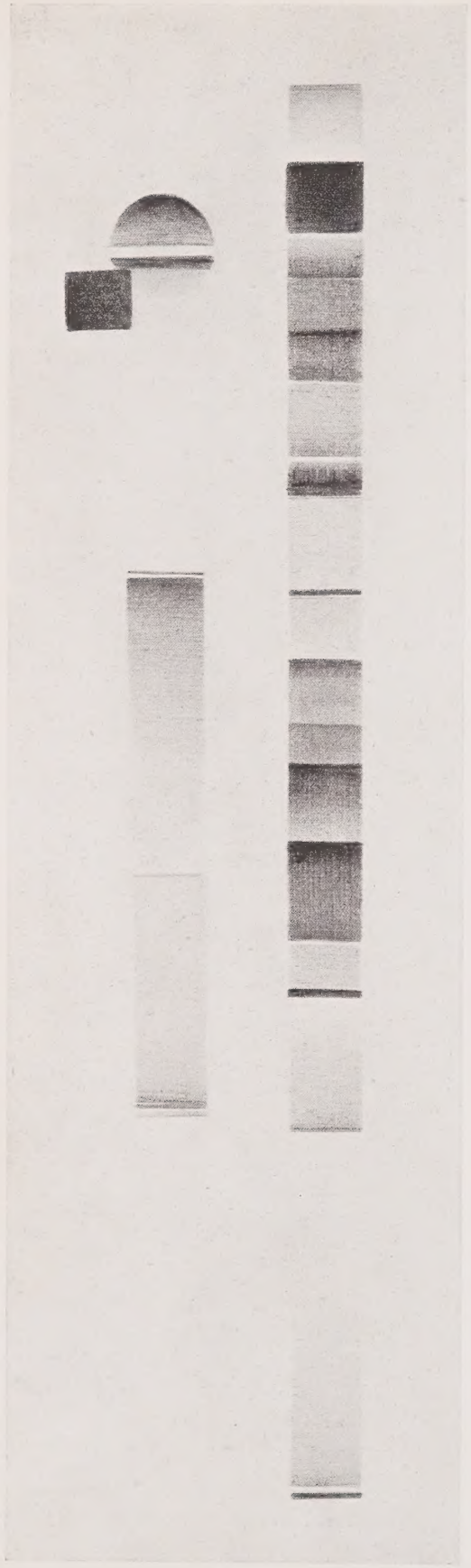


Abb. 15. Aus der Vorlehre: Hell-dunkel. Proportionen (helldunkel = optische Tiefenbewegung). Übungsaufgabe

Abb. 16. Aus der Vorlehre: Zeichnung. Rhythmische Ausdrucksform durch Variation des Helldunkels. Übungsaufgabe zur Entwicklung des subjektiven rhythmischen Empfindens und zur objektiven Erforschung der Helldunkel- und Proportionsgesetze

Abb. 17. Aus der Vorlehre; Rhythmische Kontrastformen. Zeichnung. Übungsaufgabe

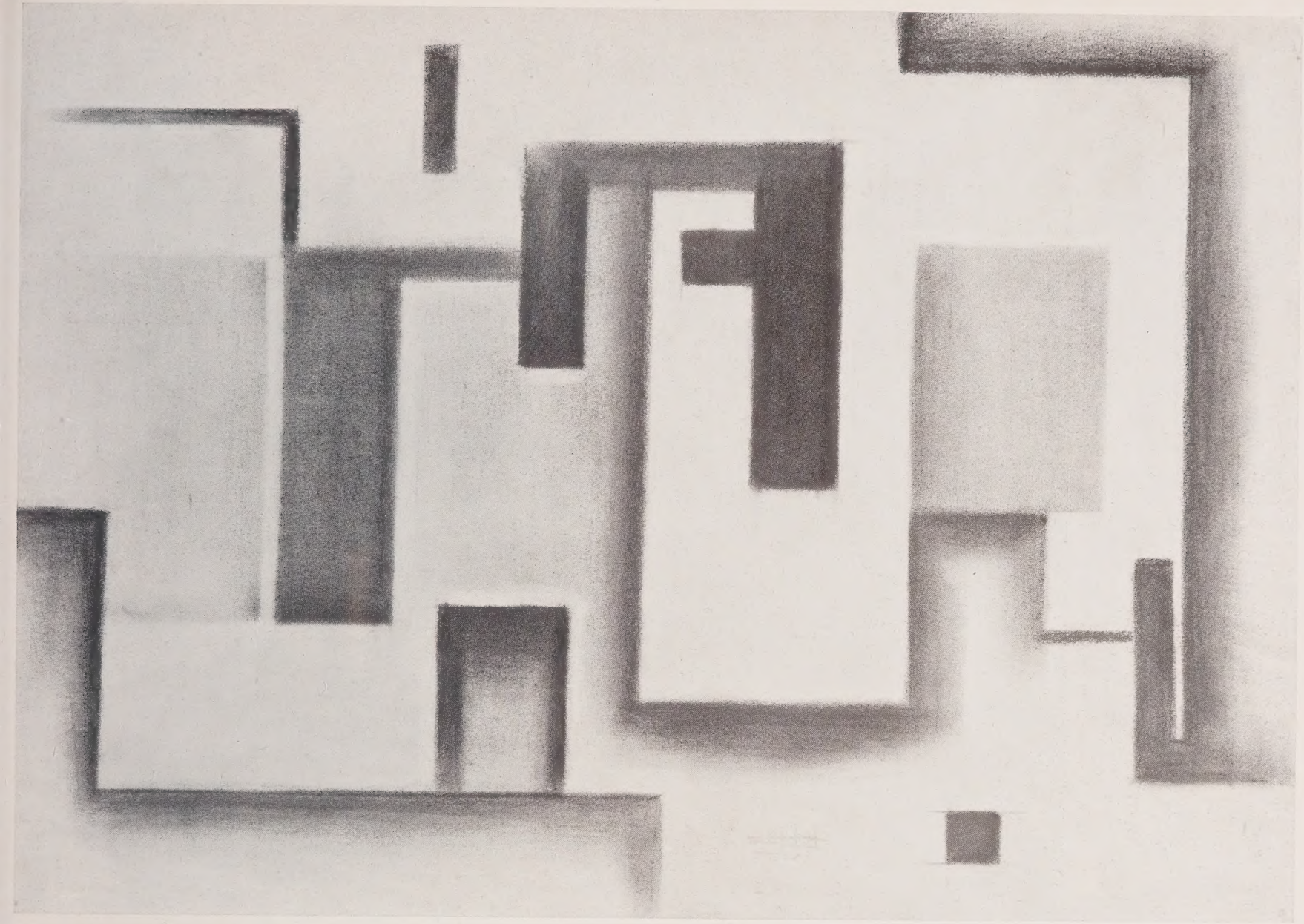


**Abb. 8. Aus der Vorlehre:
Horizontal-vertikal Komposition,
entwickelt aus dem Helldunkel
(optische Tiefenbewegung). Übungsaufgabe
G. TELTSCHER**

Abb. 19. Aus dem Unterricht Itten in Wien: Ausdrucksform M. TÉRY-ADLER

Abb. 20. Aus dem Unterricht Itten in Wien: Rhythmische Übung M. TÉRY-ADLER

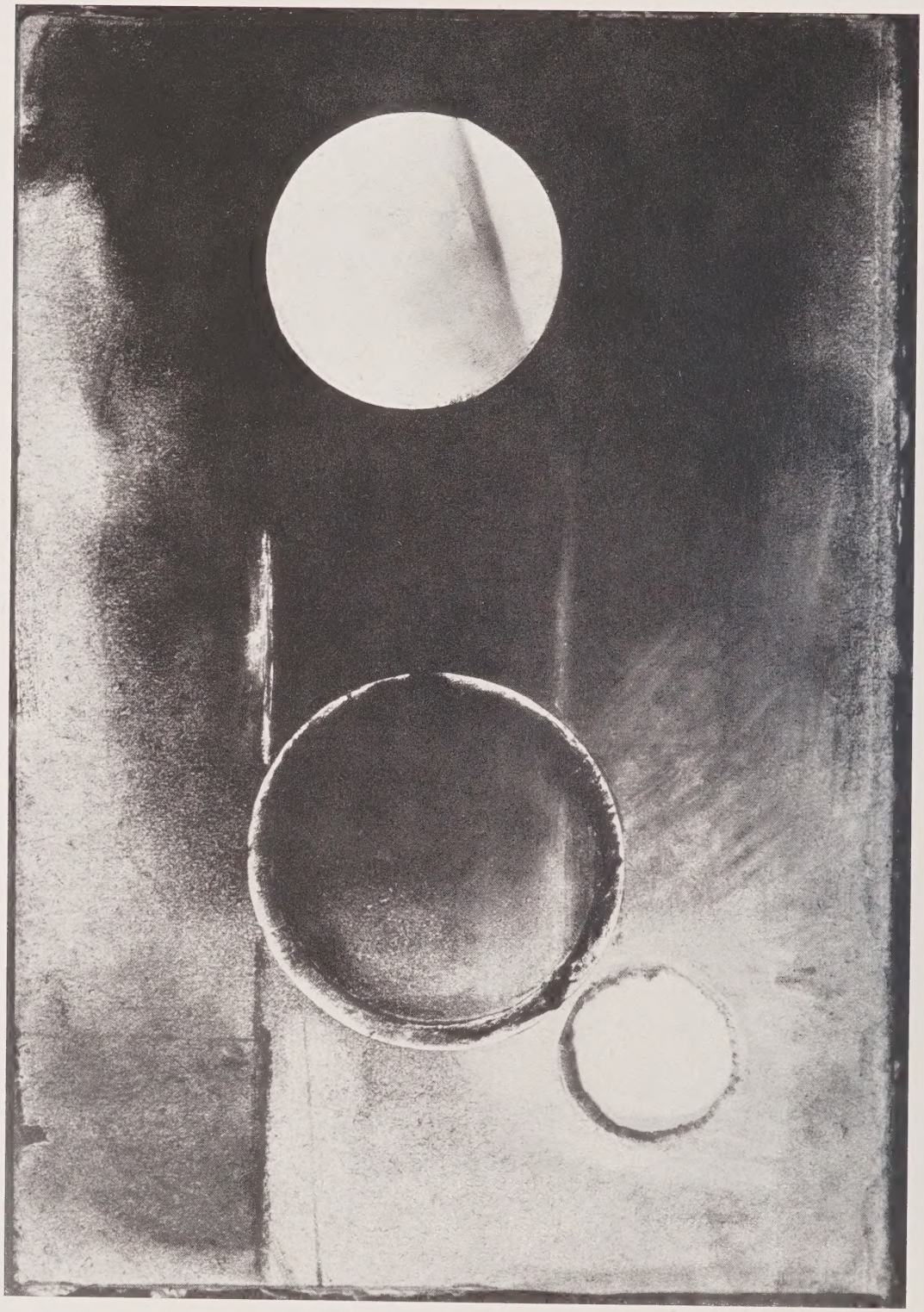
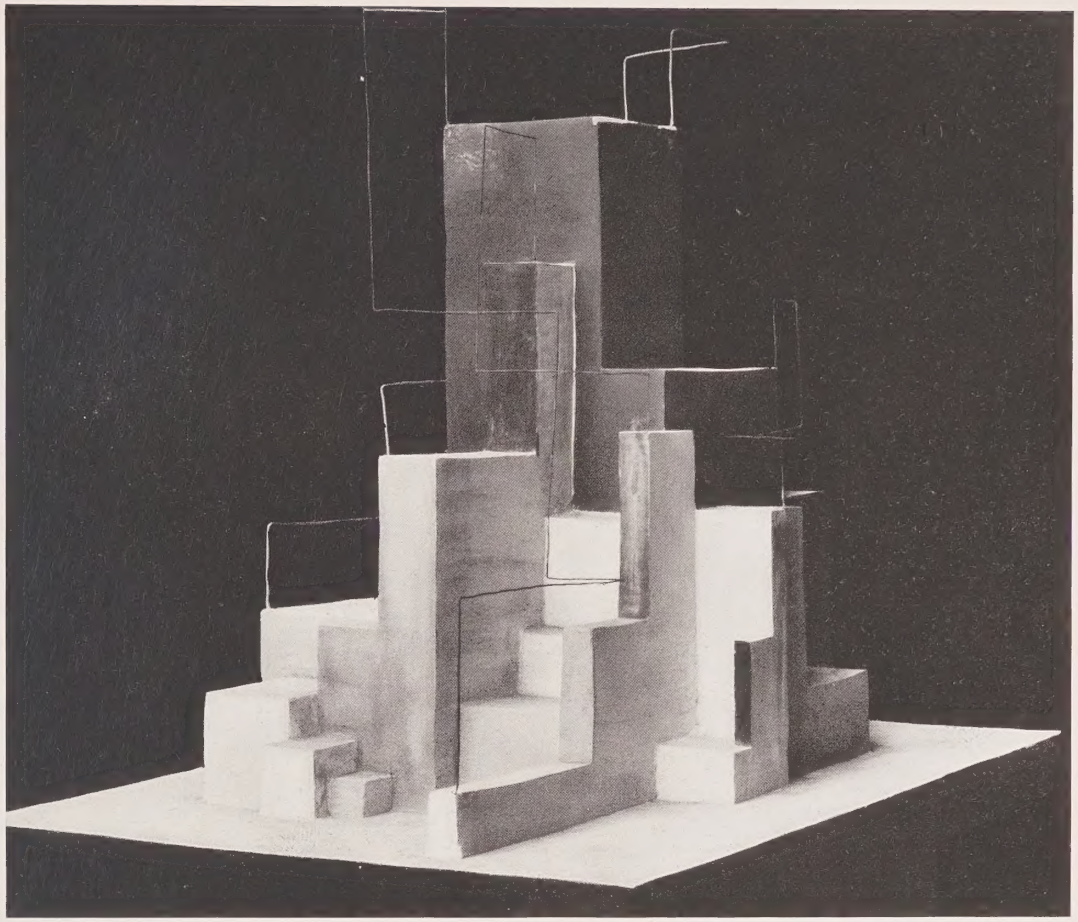


Abb. 21. Aus der Vorlehre: Helldunkel Verwerfung
F. DICKER

Abb. 22. Aus der Vorlehre: Plastische Darstellung. Räumliche horizontale-vertikale Komposition. Übungsaufgabe zur Entwicklung des Proportionsgefühls und des statischen Empfindens
G. SCHUNKE



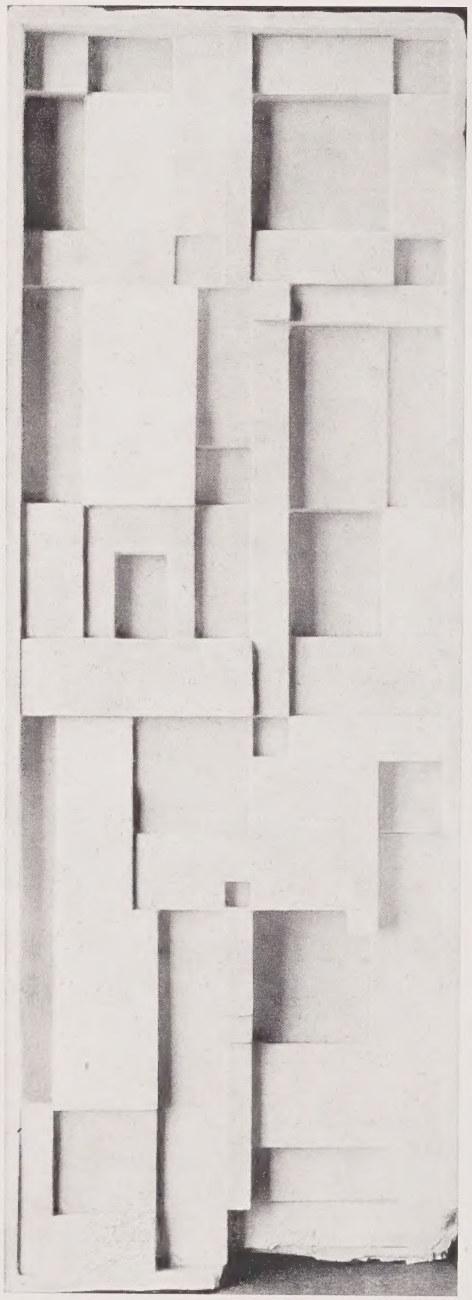


Abb. 23. Aus der Vorlehre: Plastische Darstellung. Helldunkel Proportionen (Helldunkel räumliche Tiefenbewegung) Übungsaufgabe
H. MÜLLER

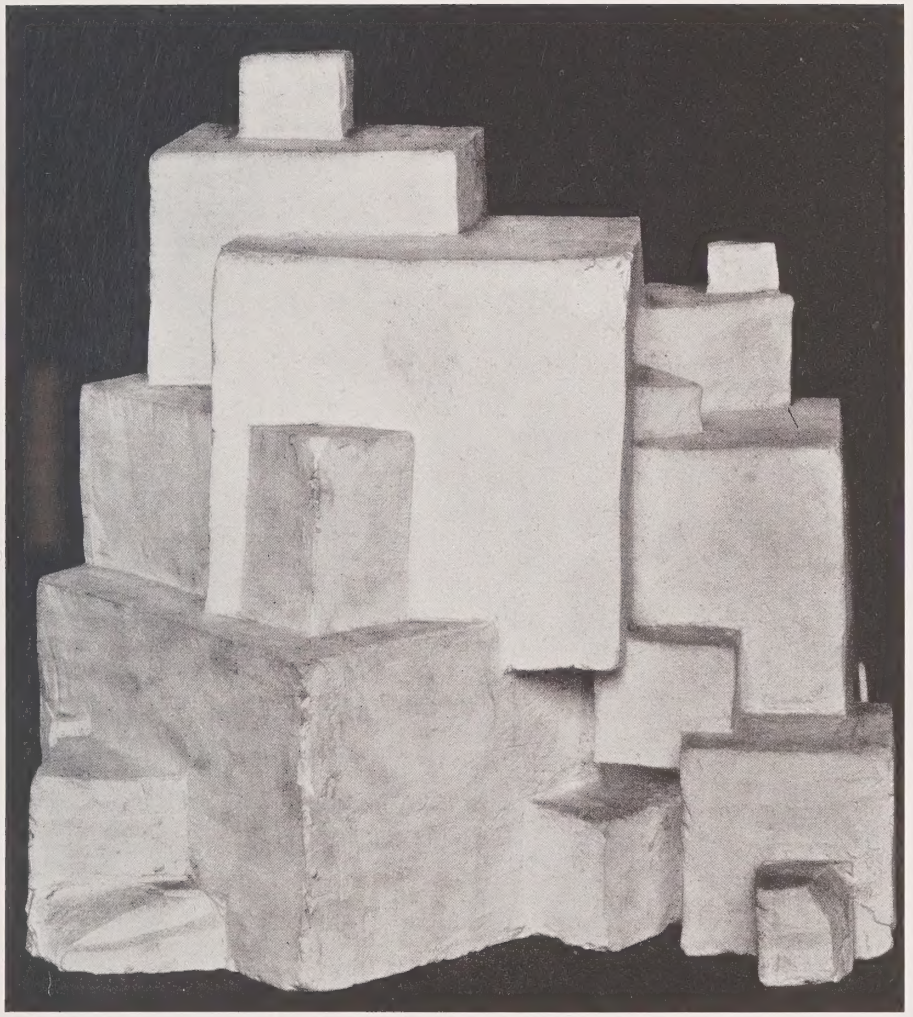


Abb. 24. Aus der Vorlehre: Plastische Darstellung Würfelkomposition Übungsaufgabe zur Beobachtung der statisch-dynamischen Beziehungen E. MÖGELIN

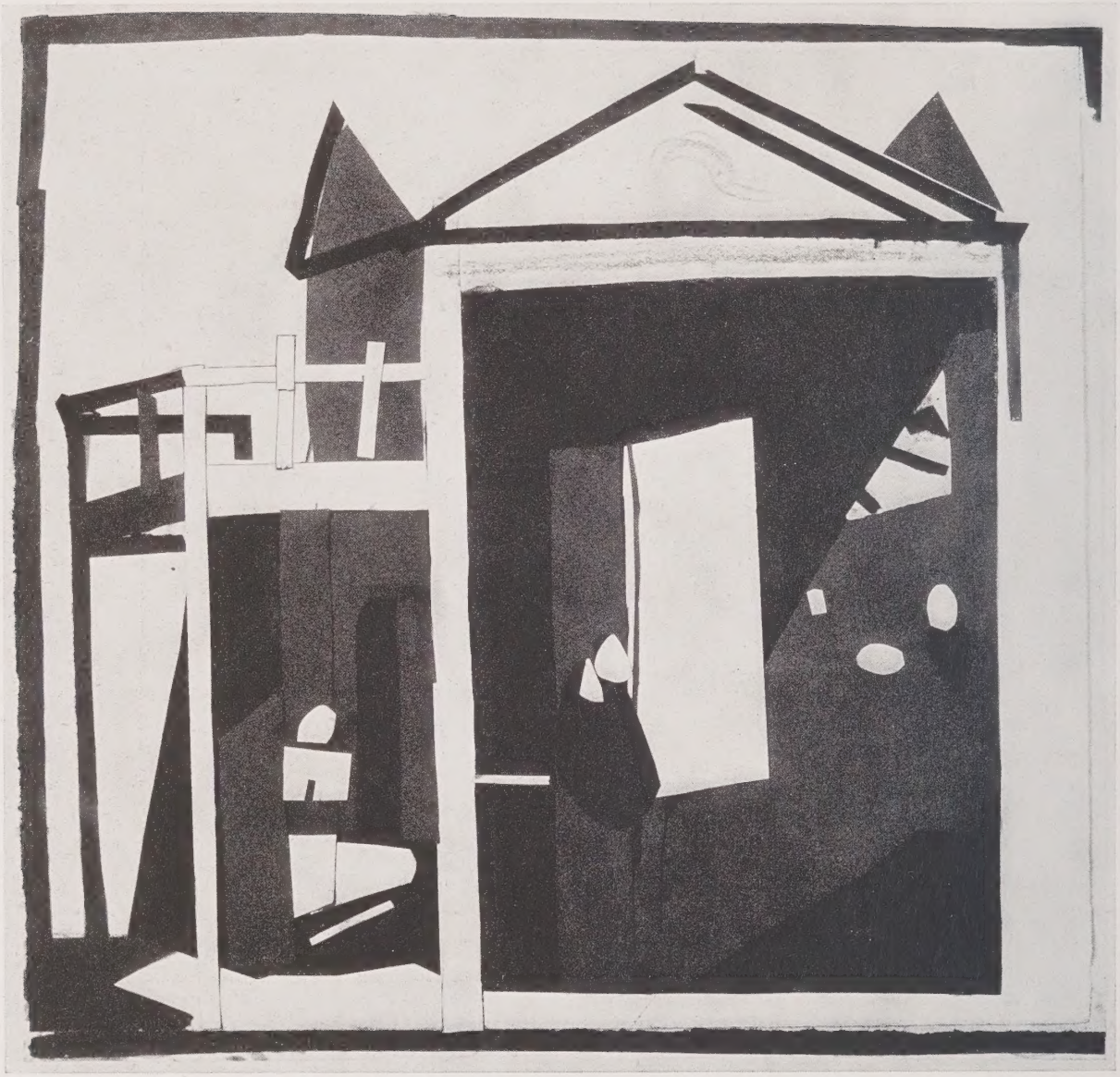


Abb. 25. Aus dem Unterricht Itten in Wien: Proportionen. Analyse nach Giotto
M. TÉRY-ADLER

Abb. 26. Aus dem Unterricht Itten in Wien: Materie. Ausdrucksform-Analyse nach Greco
M. TÉRY-ADLER

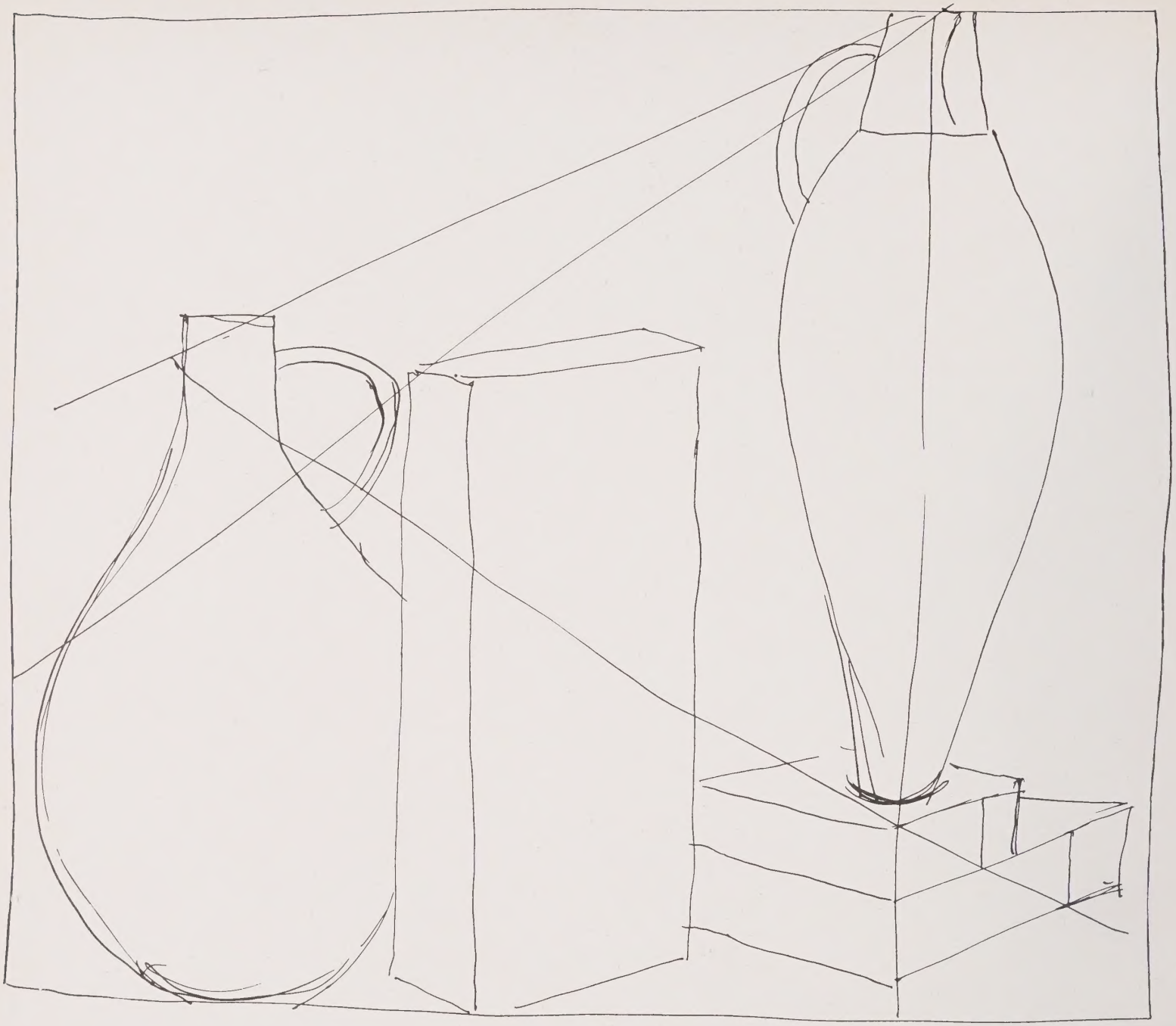


Abb. 27. Analytisches Naturzeichnen: Charakteristik der Gegenstände
G. SCHUNKE

Abb. 28. Analytisches Naturzeichnen: Konstruktive Analyse
M. RASCH

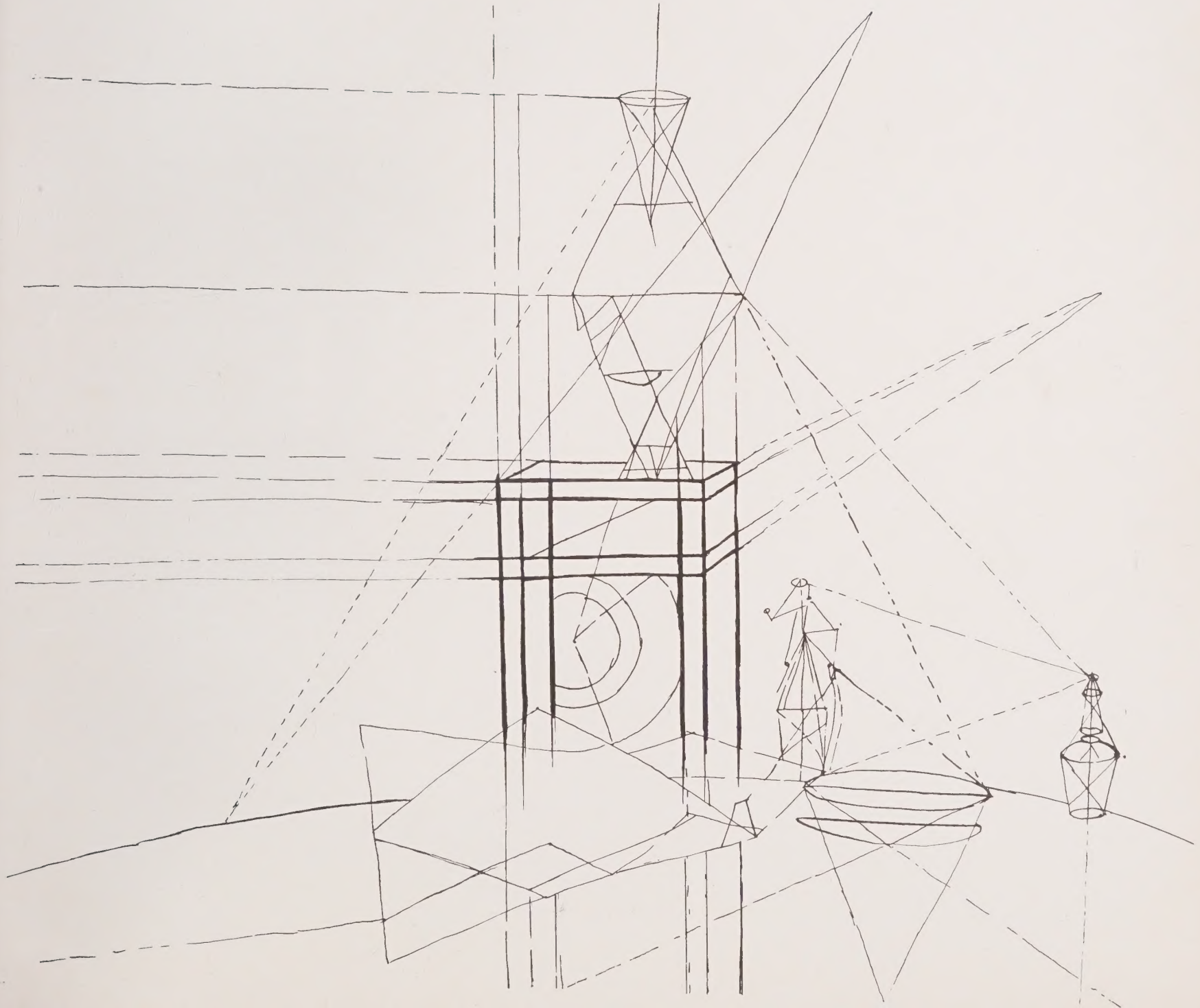
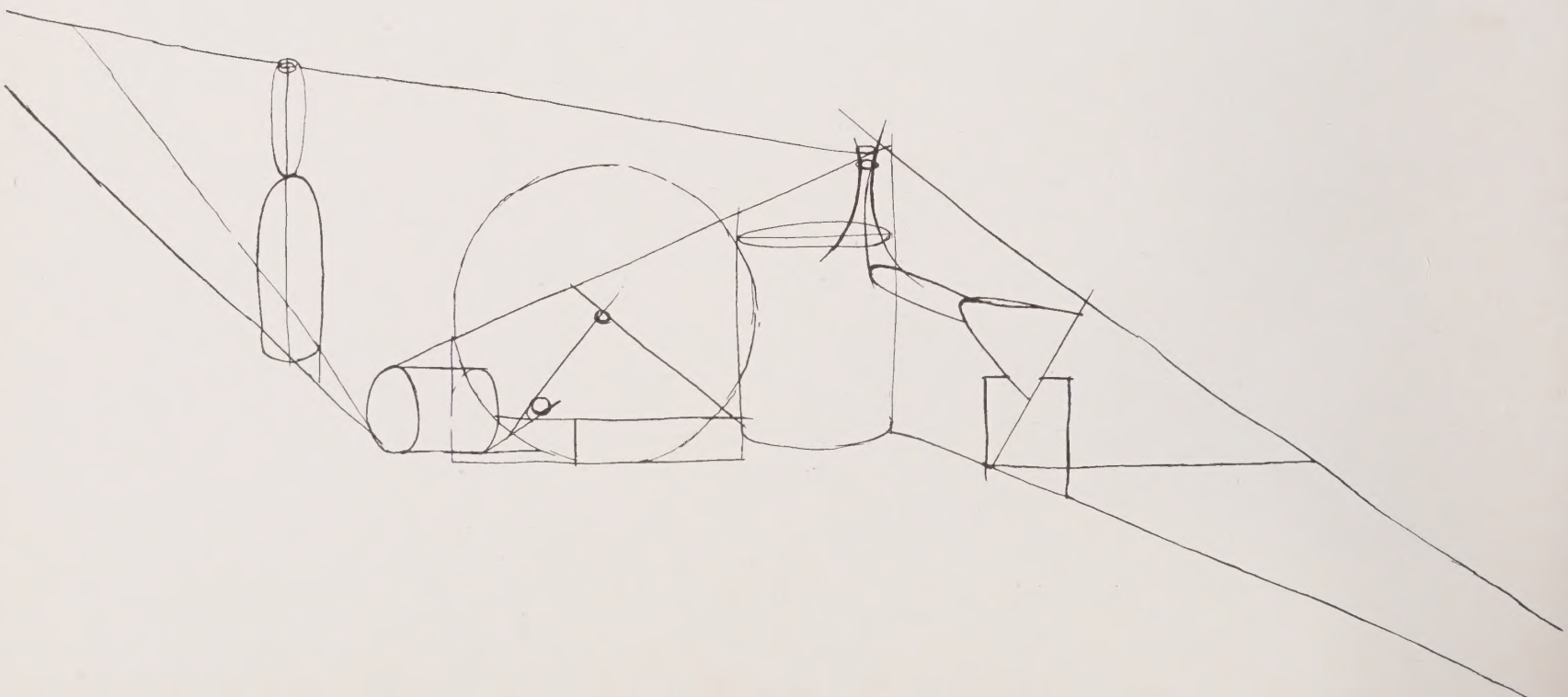


Abb. 29. Analytisches Naturzeichnen:
Geometrische Zusammenhänge
M. RASCH



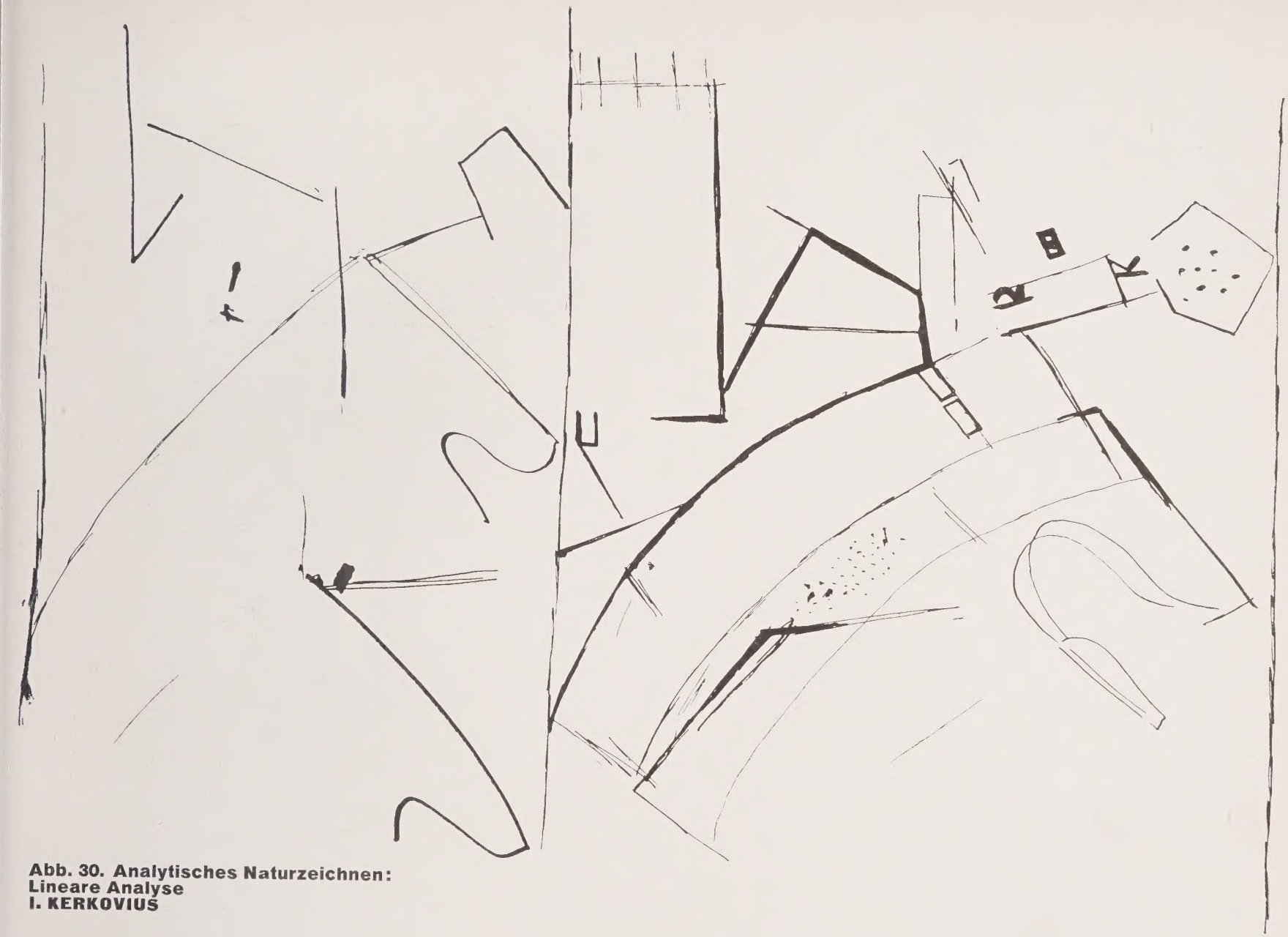
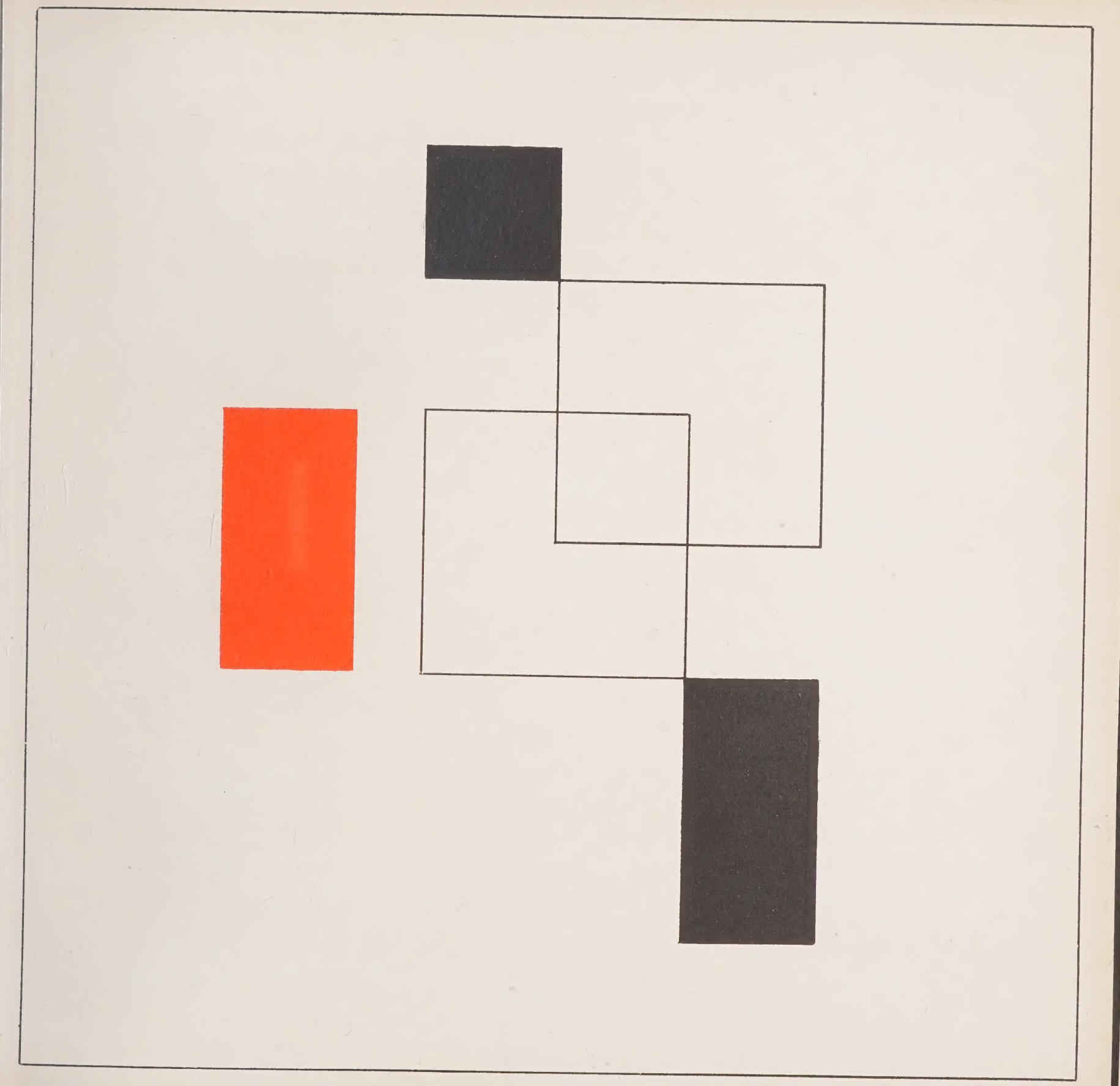
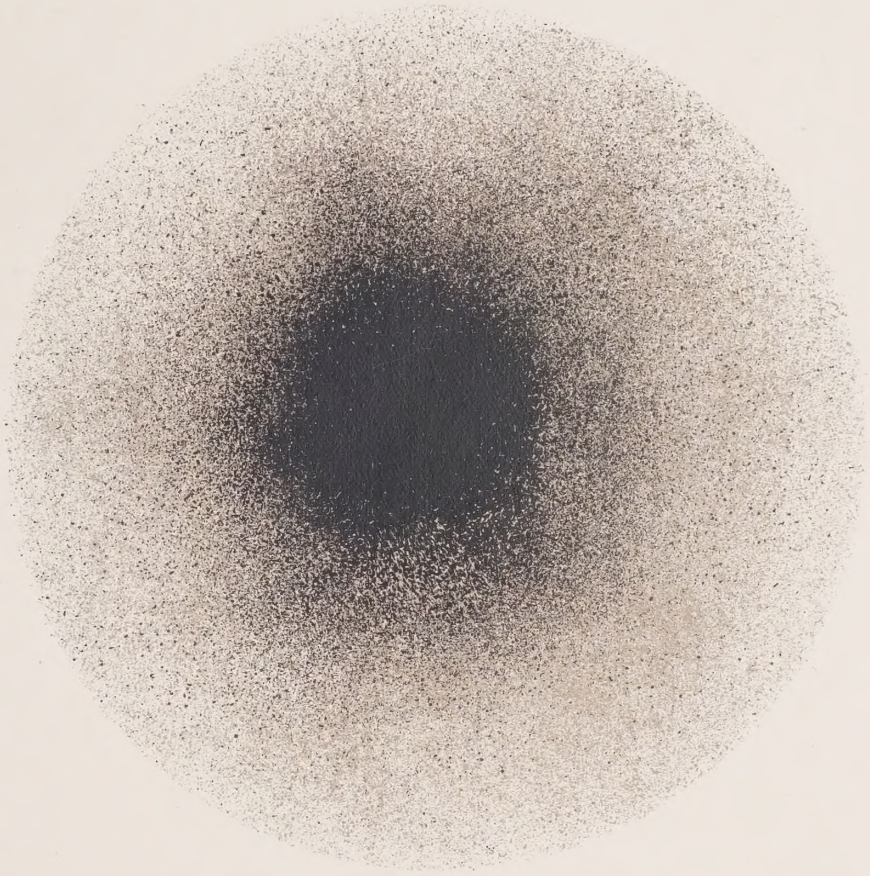


Abb. 30. Analytisches Naturzeichnen:
Lineare Analyse
I. KERKOVIUS

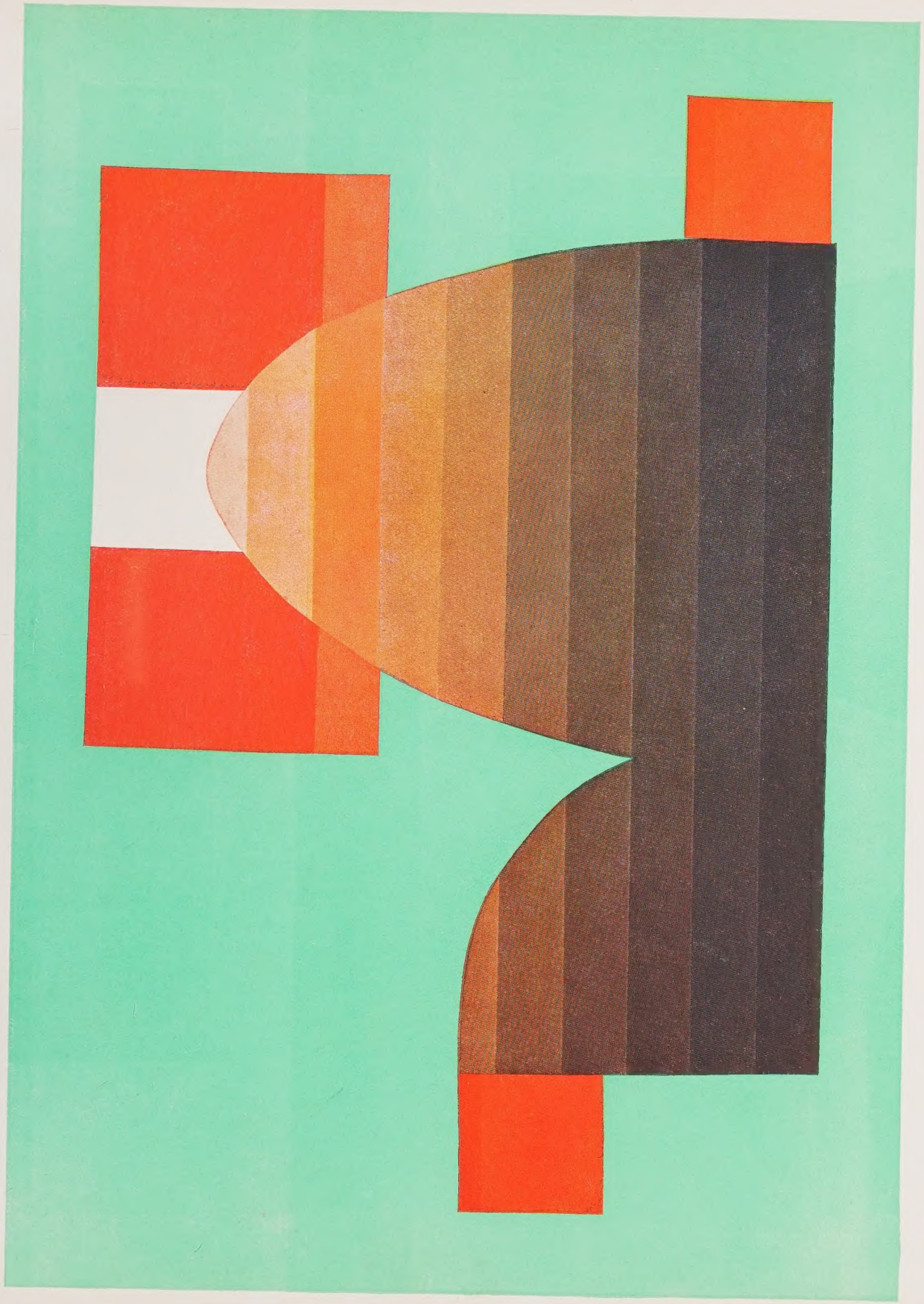
FARBENLEHRE



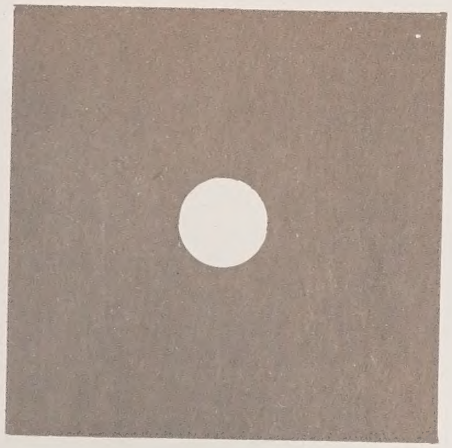
Farbtafel I. Originallithographie
L. HIRSCHFELD-MACK

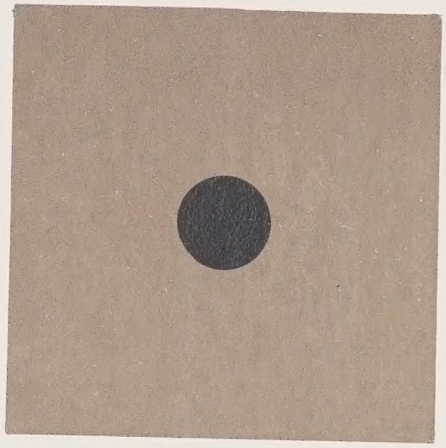


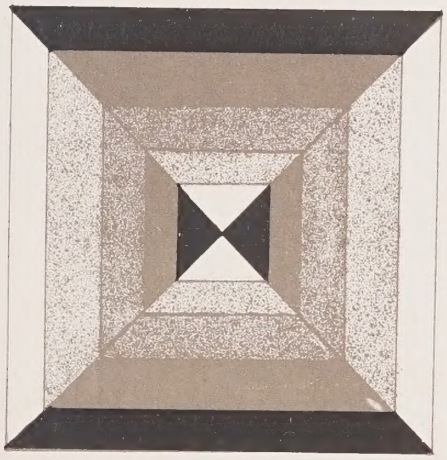
Farbtafel II. Originallithographie
L. HIRSCHFELD-MACK

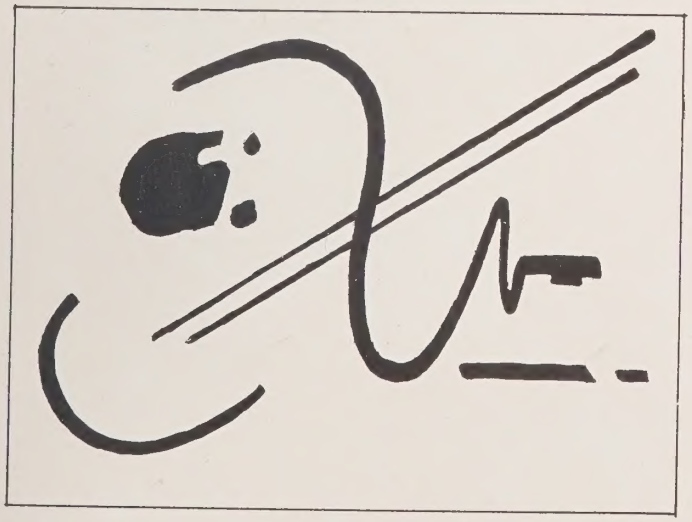


Farbtafel III. Vierfarbendruck
L. HIRSCHFELD-MACK

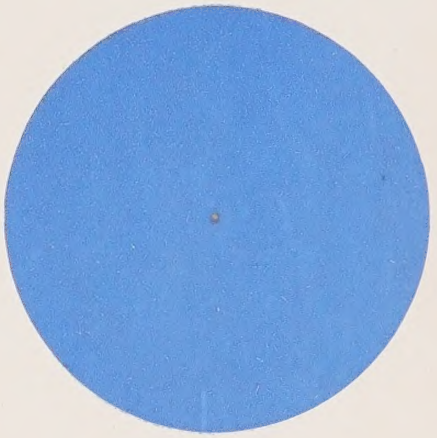
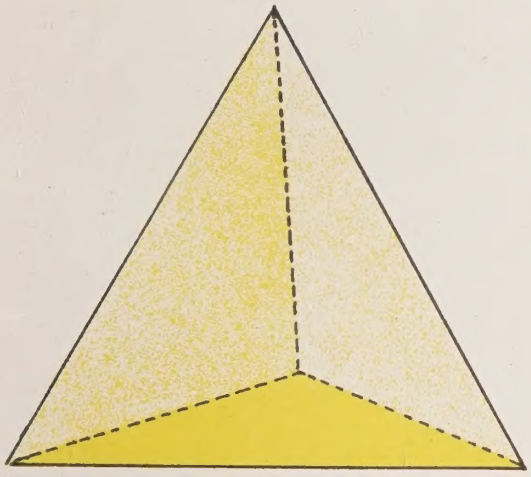
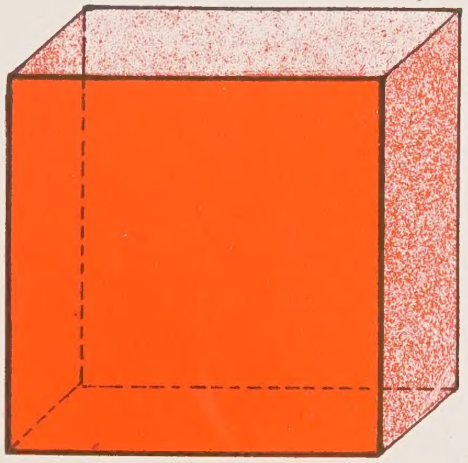
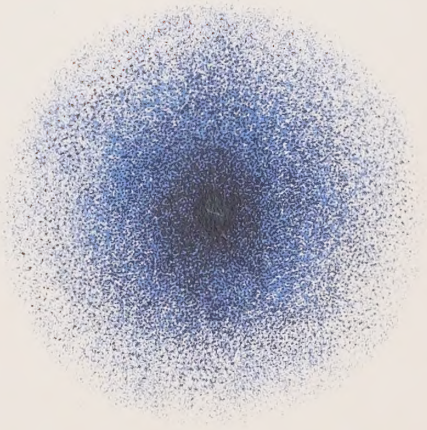








Farbtafel IV. Originallithographie
R. PARIS

Erläuterung: Die 3 Grundfarben gelb, rot, blau verteilt auf die zugehörigen 3 Grundformen gleichen Flächeninhaltes, Dreieck, Quadrat, Kreis.
Darunter die räumlichen Formen, Tetraeder, Kubus, Kugel.

Farbtafel V. Lithographie
„Grundelemente“
(zu Kandinsky's Artikel)

II. DER BAU

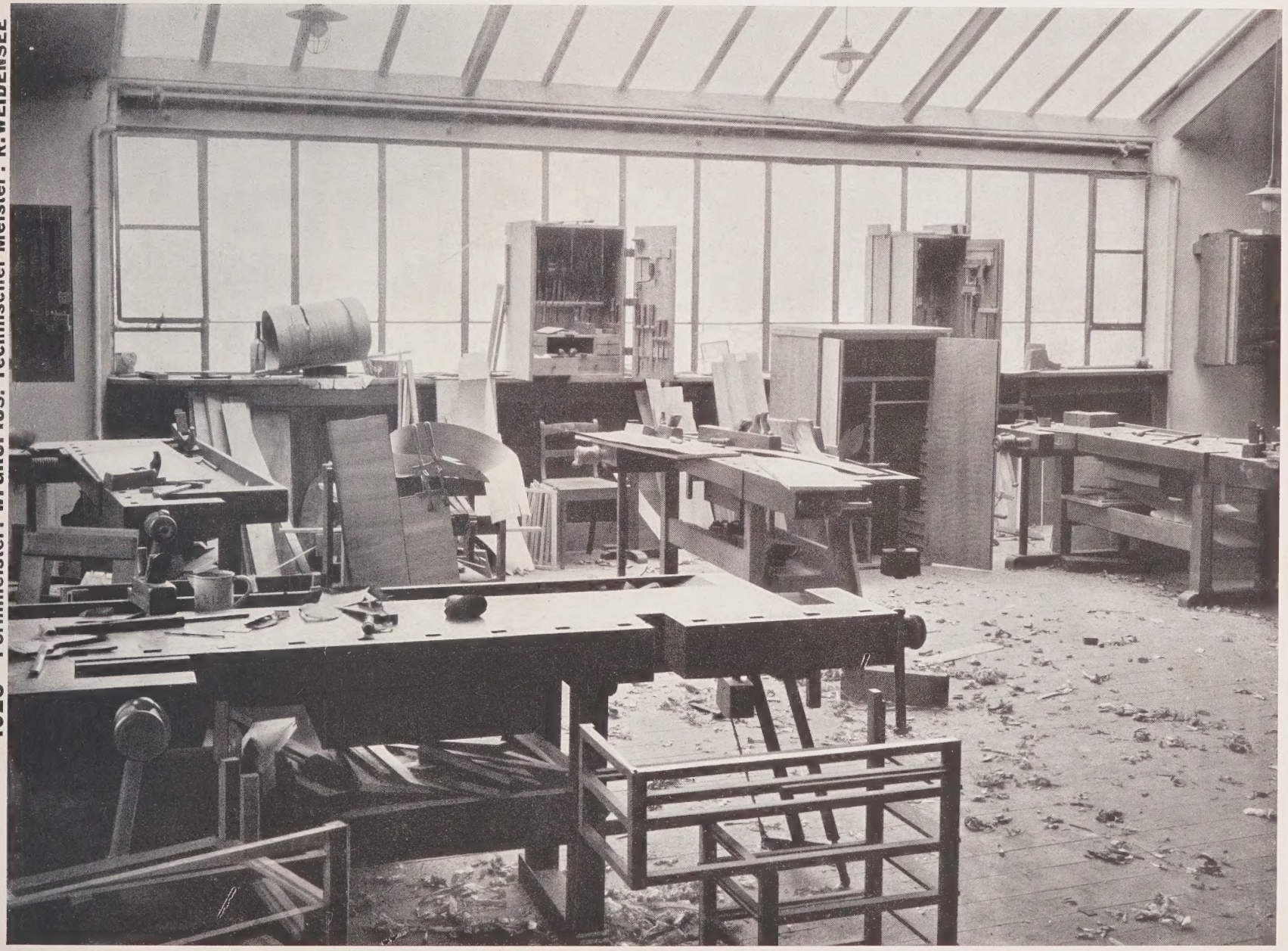
A. DIE WERKSTÄTTEN

B. DER RAUM

A.

DIE WERKSTÄTTEN:

Tischlerei
Holzbildhauerei
Steinbildhauerei
Wandmalerei
Glasmalerei
Metallwerkstatt
Töpferei
Weberei
Druckerei
Bühnenwerkstatt



TISCHLEREI: Abb. 31. Die Werkstatt
1923 Formmeister: W. GROPIUS. Technischer Meister: R. WEIDENSEE

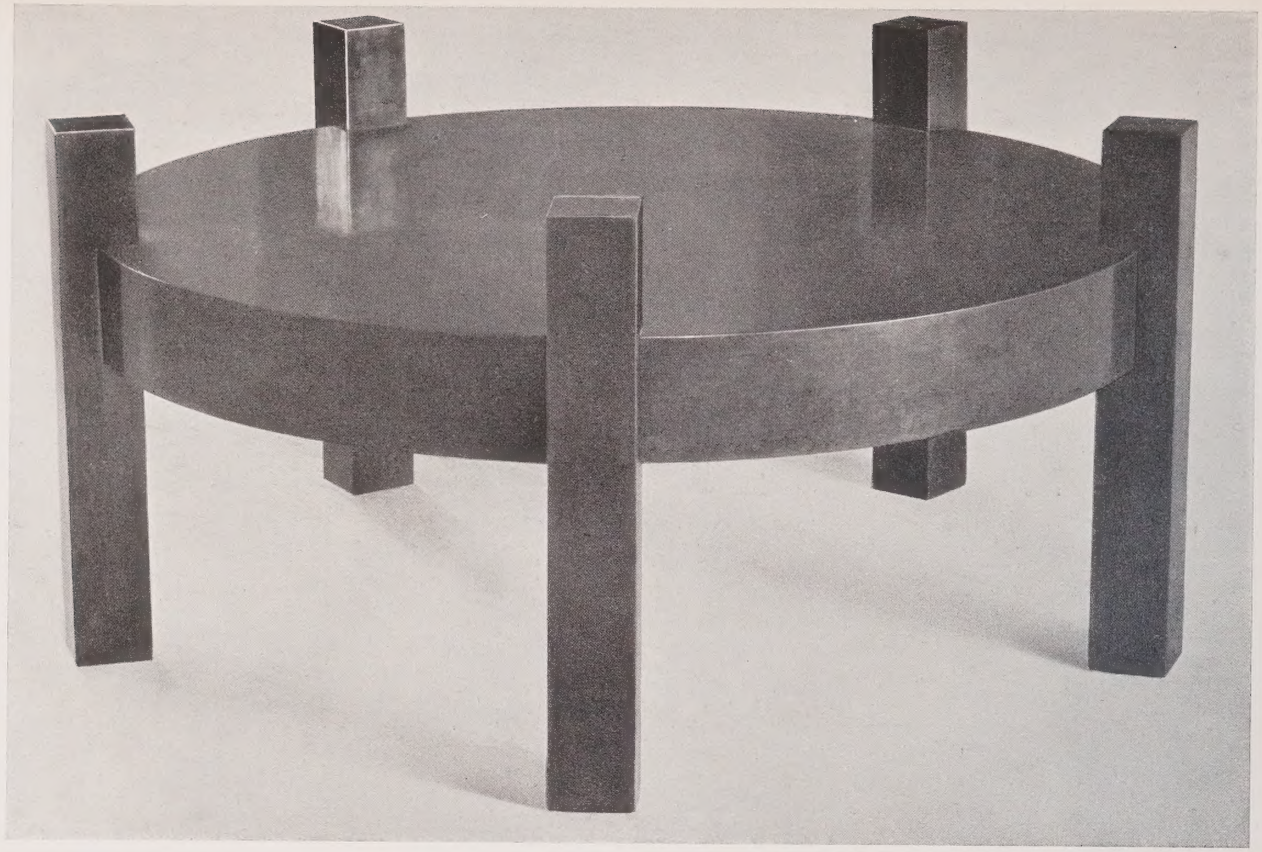
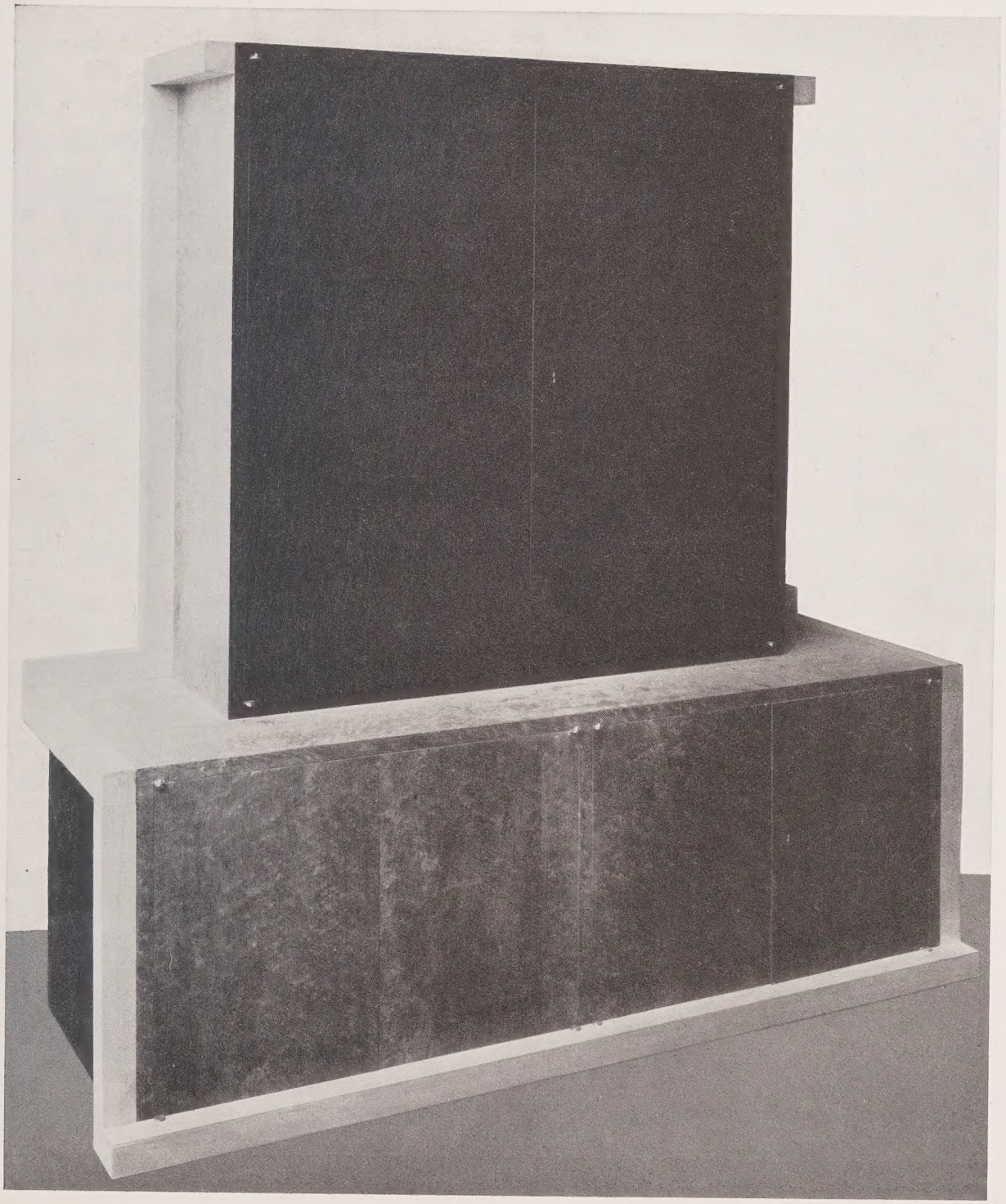


Abb. 32. Tischlerei: Schwarzpolierter Tisch
Form und Ausführung
M. BREUER. Lehrlingsarbeit

Abb. 33. Tischlerei: Bücherschrank
Vogelahorn und schwarzpolierte Birne
Form und Ausführung
M. BREUER. Lehrlingsarbeit



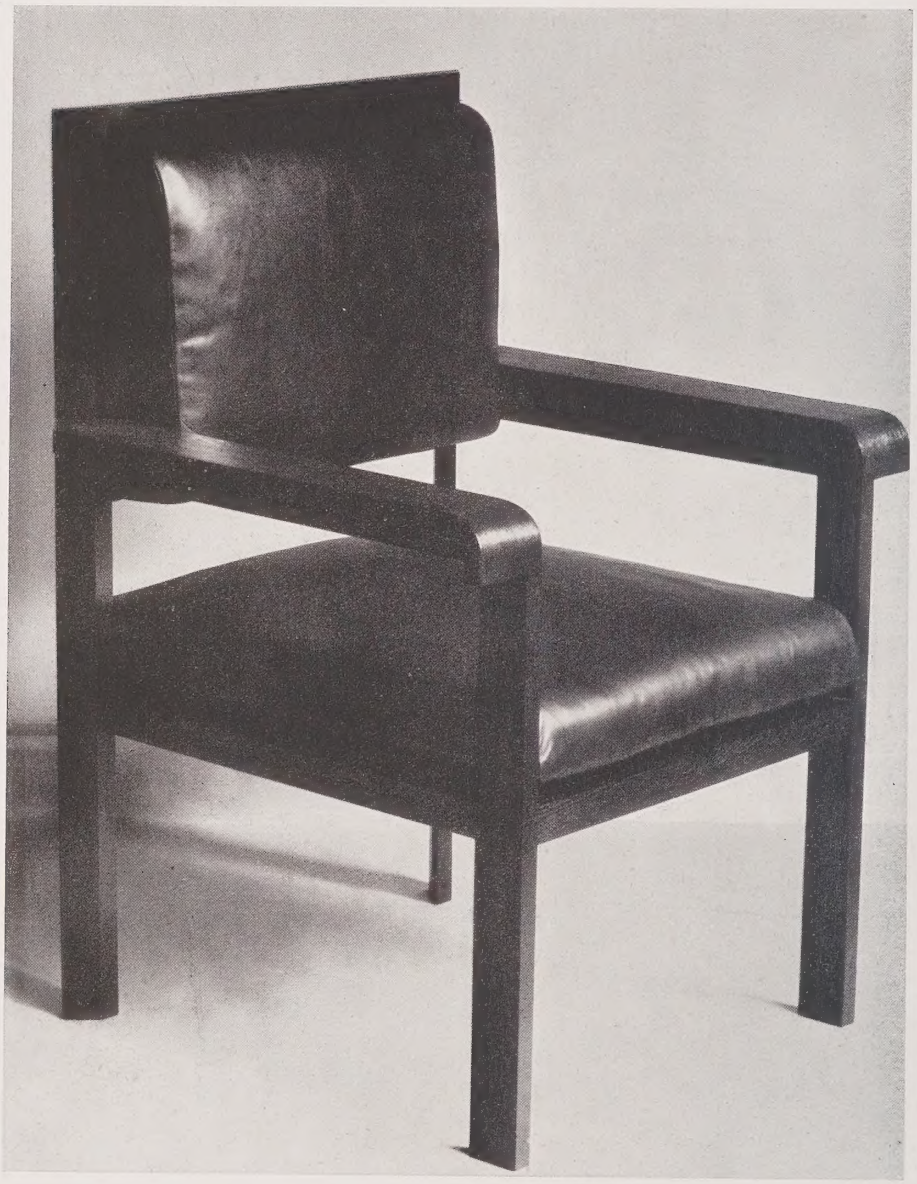


Abb. 34. Tischlerei
Konferenzzimmerstuhl
Form und Ausführung
E. BRENDEL. Gesellenarbeit

Abb. 35. Tischlerei: Konferenzzimmertisch
Form und Ausführung
E. BRENDEL. Gesellenarbeit

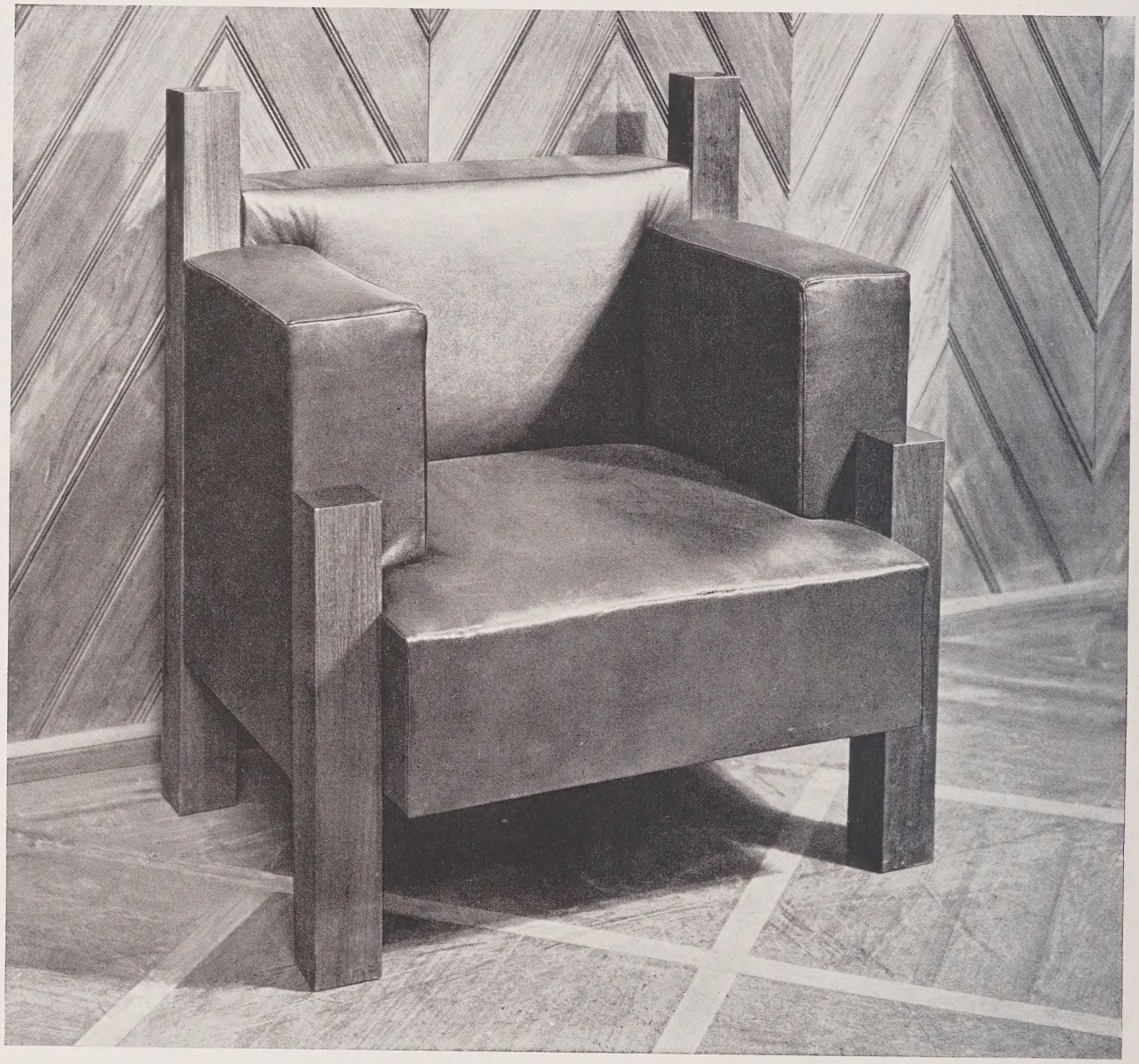


Abb. 36. Tischlerei: Klubsessel in rotem und schwarzem Saffian
M. BREUER. Lehrlingsarbeit

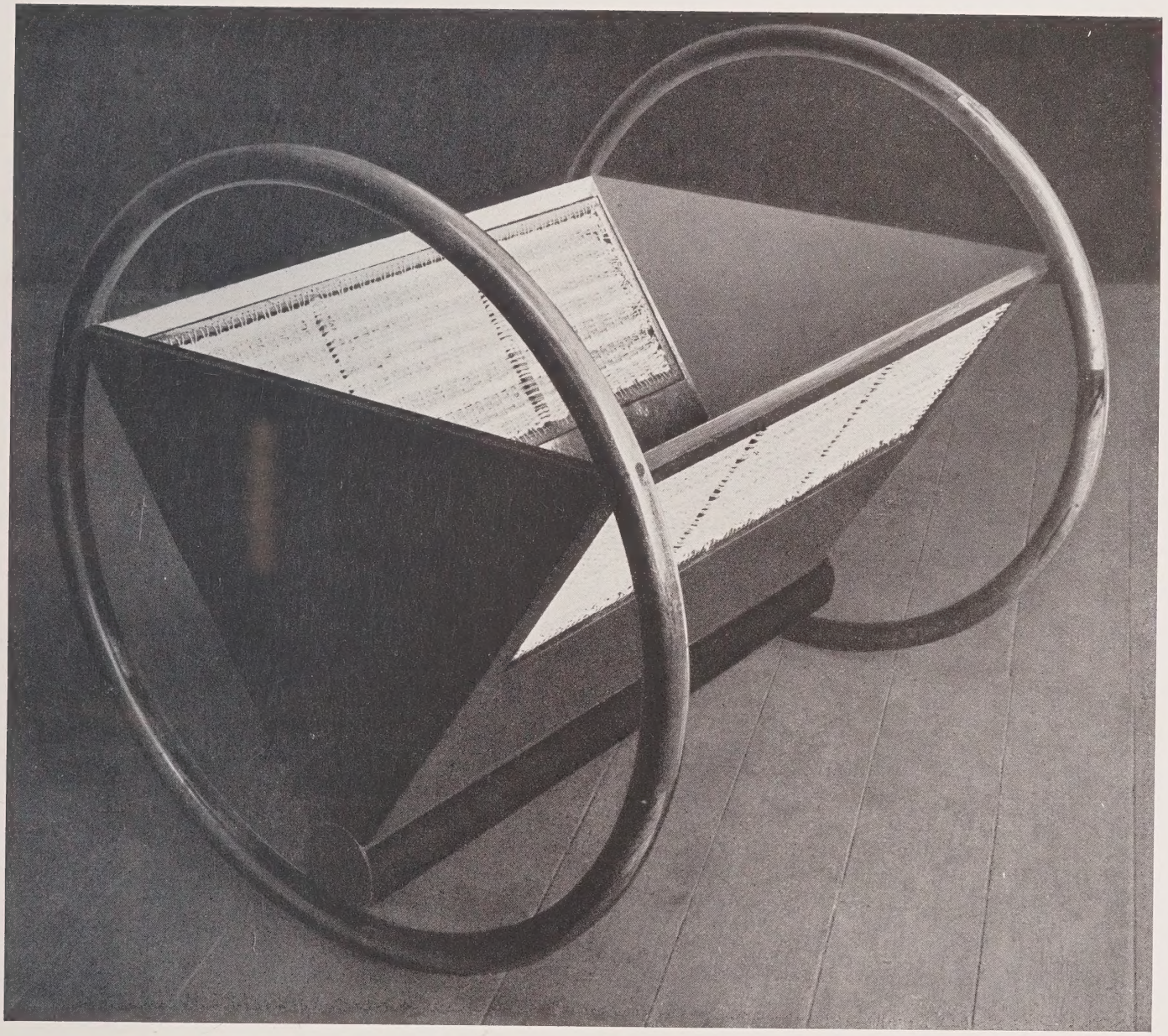


Abb. 37. Tischlerei: Wiege
P. KELER

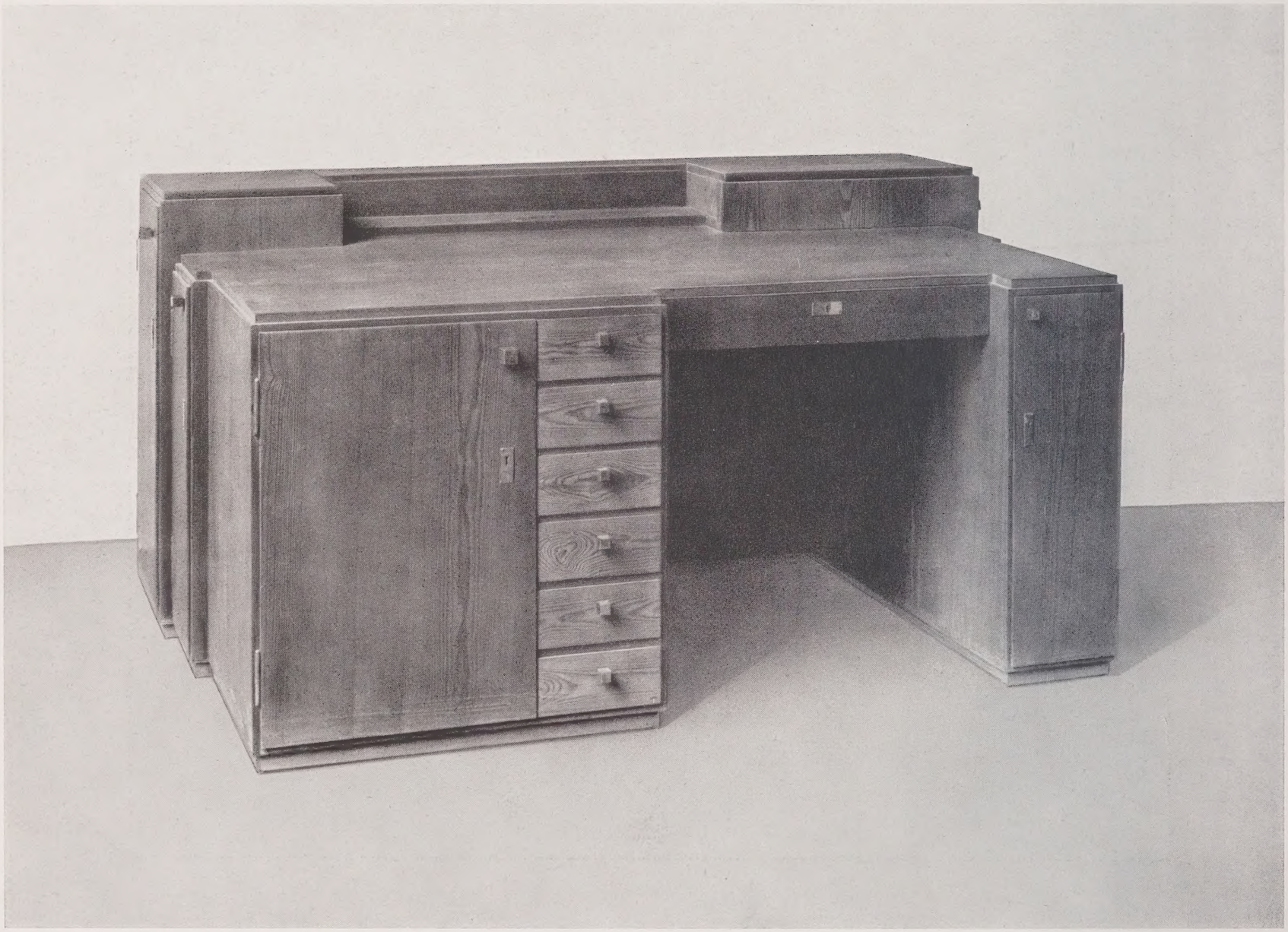


Abb. 38. Tischlerei: Schreibtisch
H. U. FUCHS. Gesellenarbeit

Abb. 39. Tischlerei: Stuhl Schwarzpolierte Birne. Form und Ausführung M. BREUER. Gewebe von G. STÖLZL. Lehrlingsarbeit

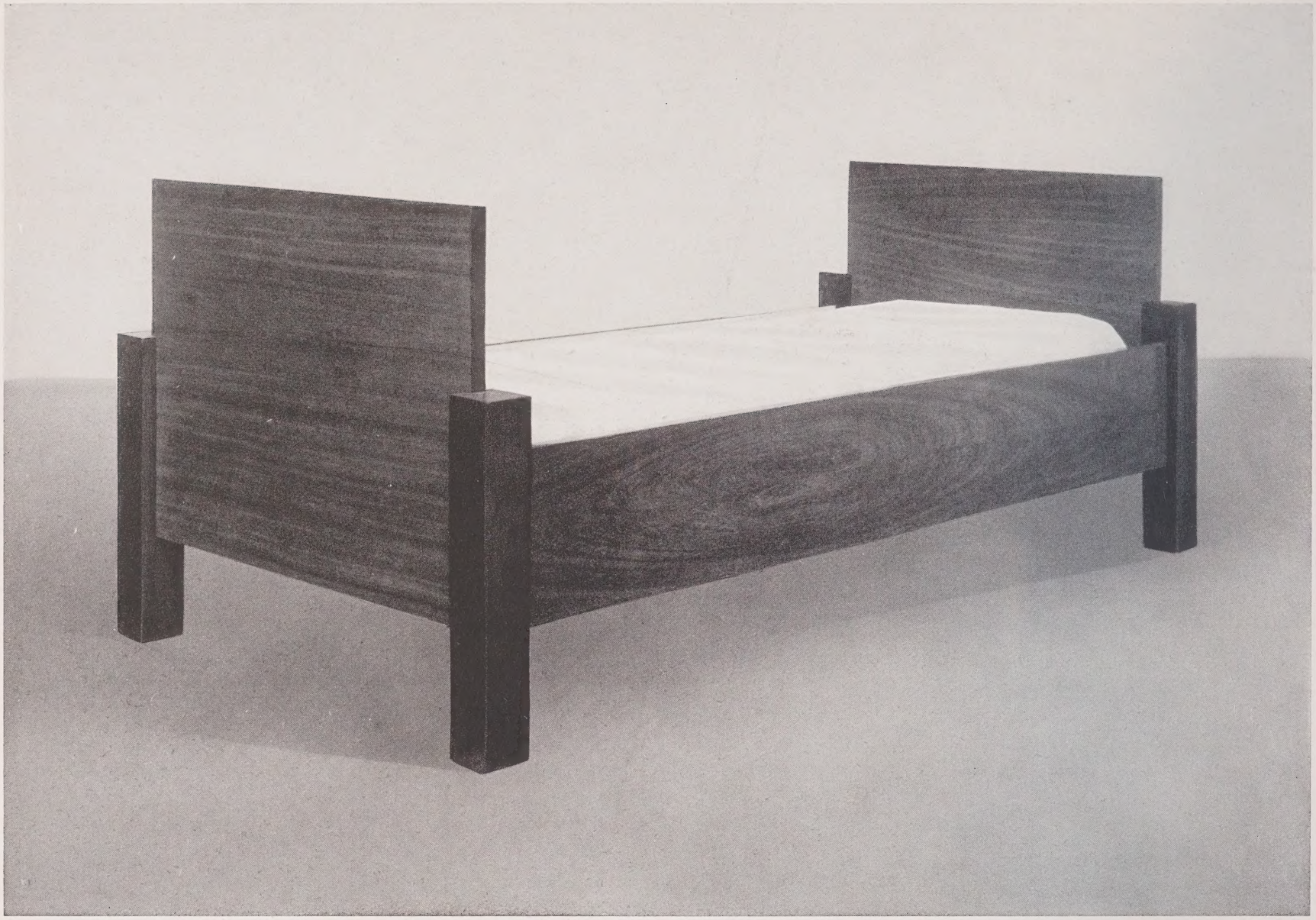


Abb. 40. Tischlerei: Bett eines Herrenschlafzimmers. Form und Ausführung E. DIECKMANN. Lehrlingsarbeit

Abb. 41. Tischlerei: Stuhl mit Armrücken und Kreuzlehne
Form und Ausführung
M. BREUER. Lehrlingsarbeit

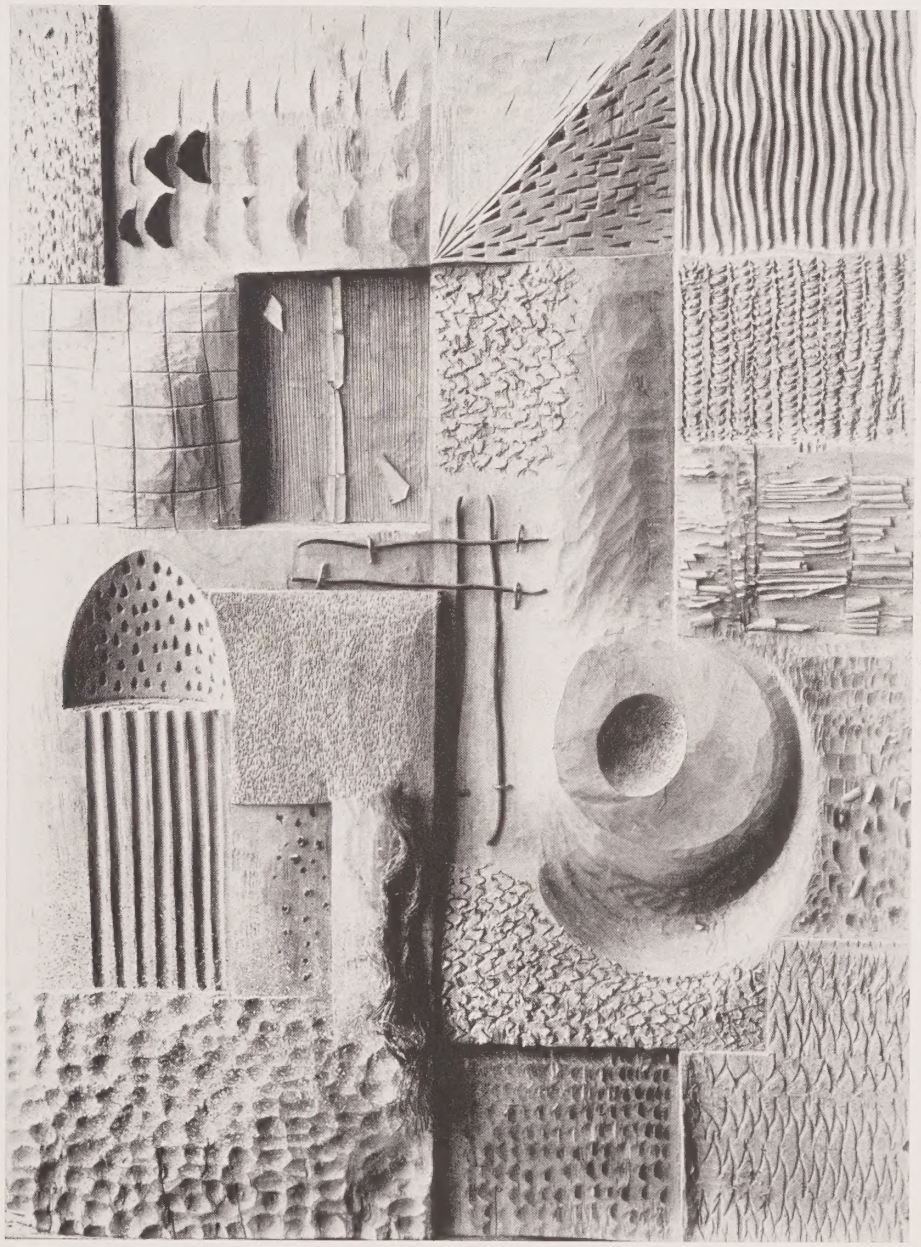
HOLZBILDHAUEREI

Abb. 42 **Die Werkstatt**

1923

Formmeister: O. SCHLEMMER
Technischer Meister: J. HARTWIG

Abb. 43. Holzbildhauerei: Erste Werkübung mit Schnitzmessern für verschiedenartige Schnitzstrukturen im Holz
H. BUSSE



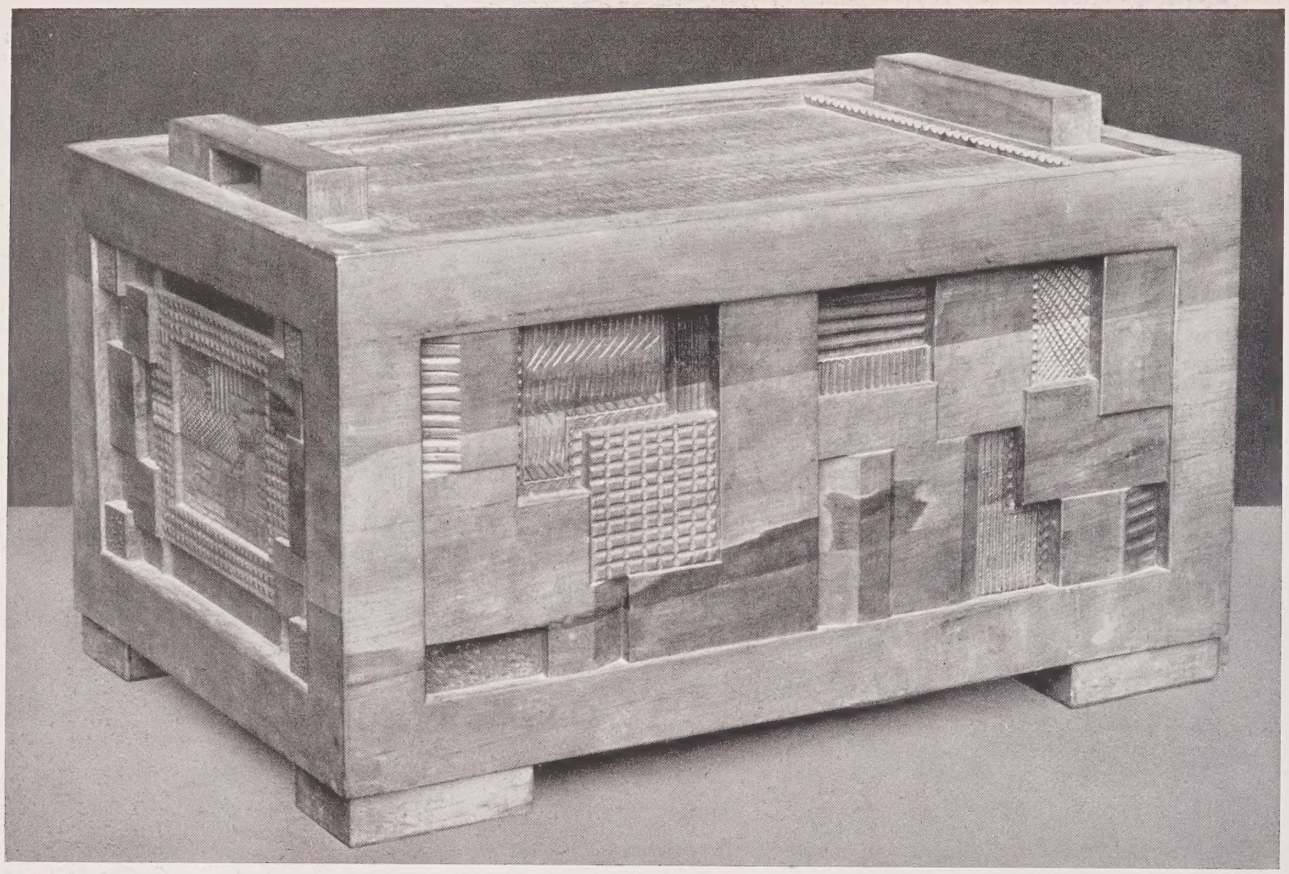
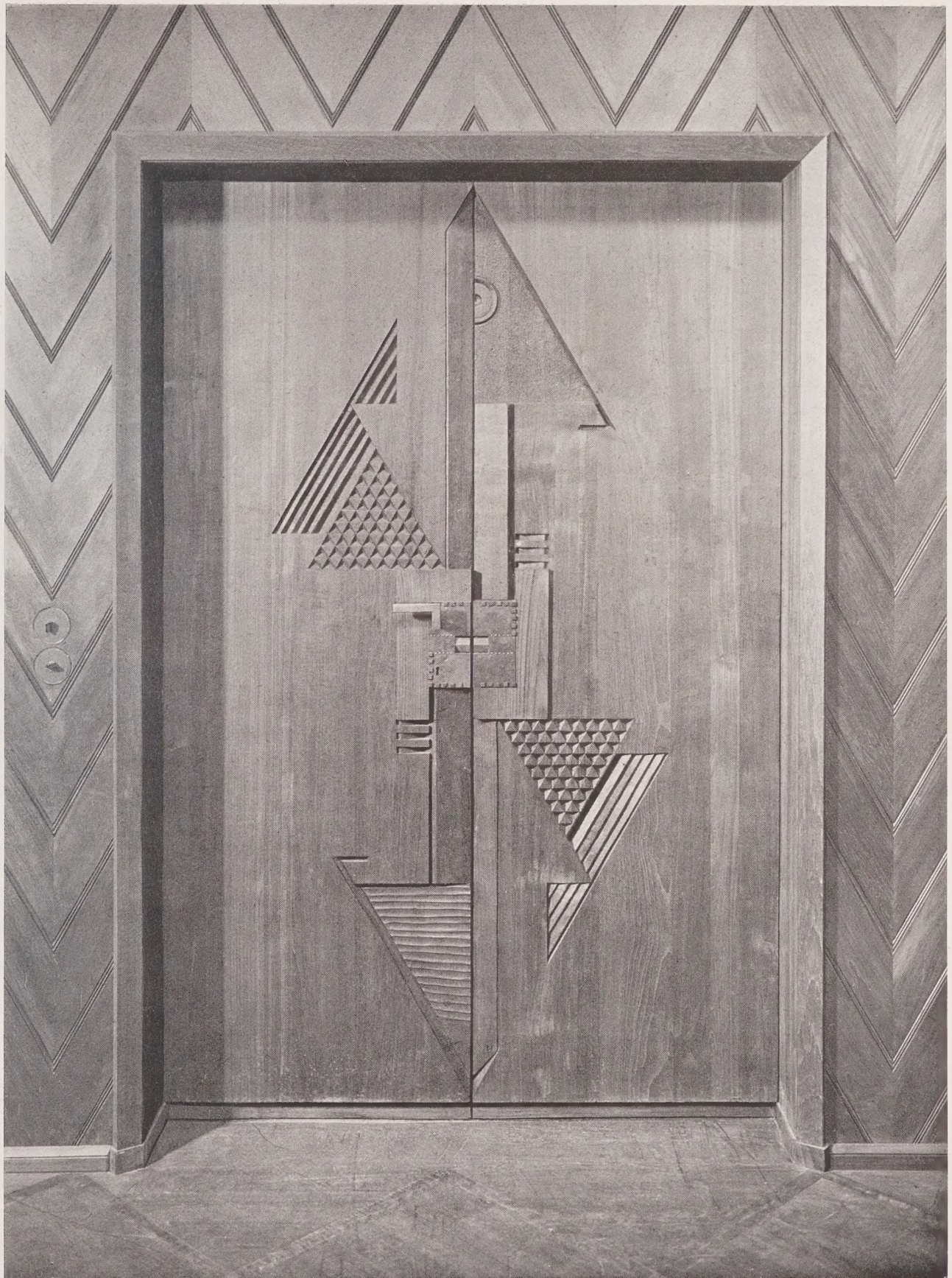


Abb. 44. Geschnitzte Truhe. Birnbaum. Form und Ausführung
L. GRÄF. Lehrlingsarbeit

Abb. 45. Holzbildhauerei
Aus dem Blockhaus
Sommerfeld, Dahlem b. Berlin
Geschnitzte Tür
Form und Ausführung
J. SCHMIDT. Lehrlingsarbeit



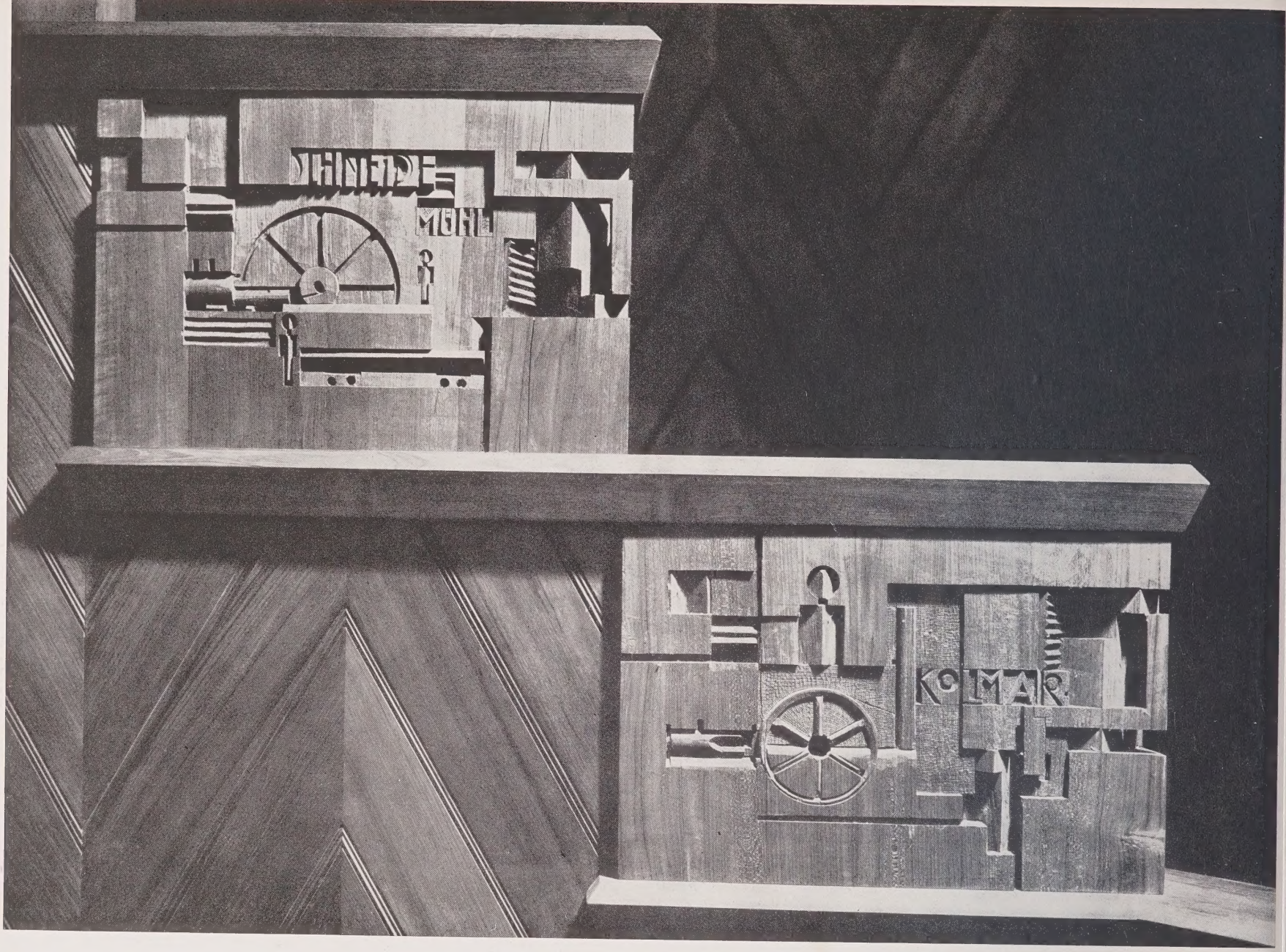


Abb. 46. Holzbildhauerei: Schnitzerei am Treppengeländer im Blockhaus Sommerfeld, Dahlem b. Berlin. Form und Ausführung J. SCHMIDT. Lehrlingsarbeit

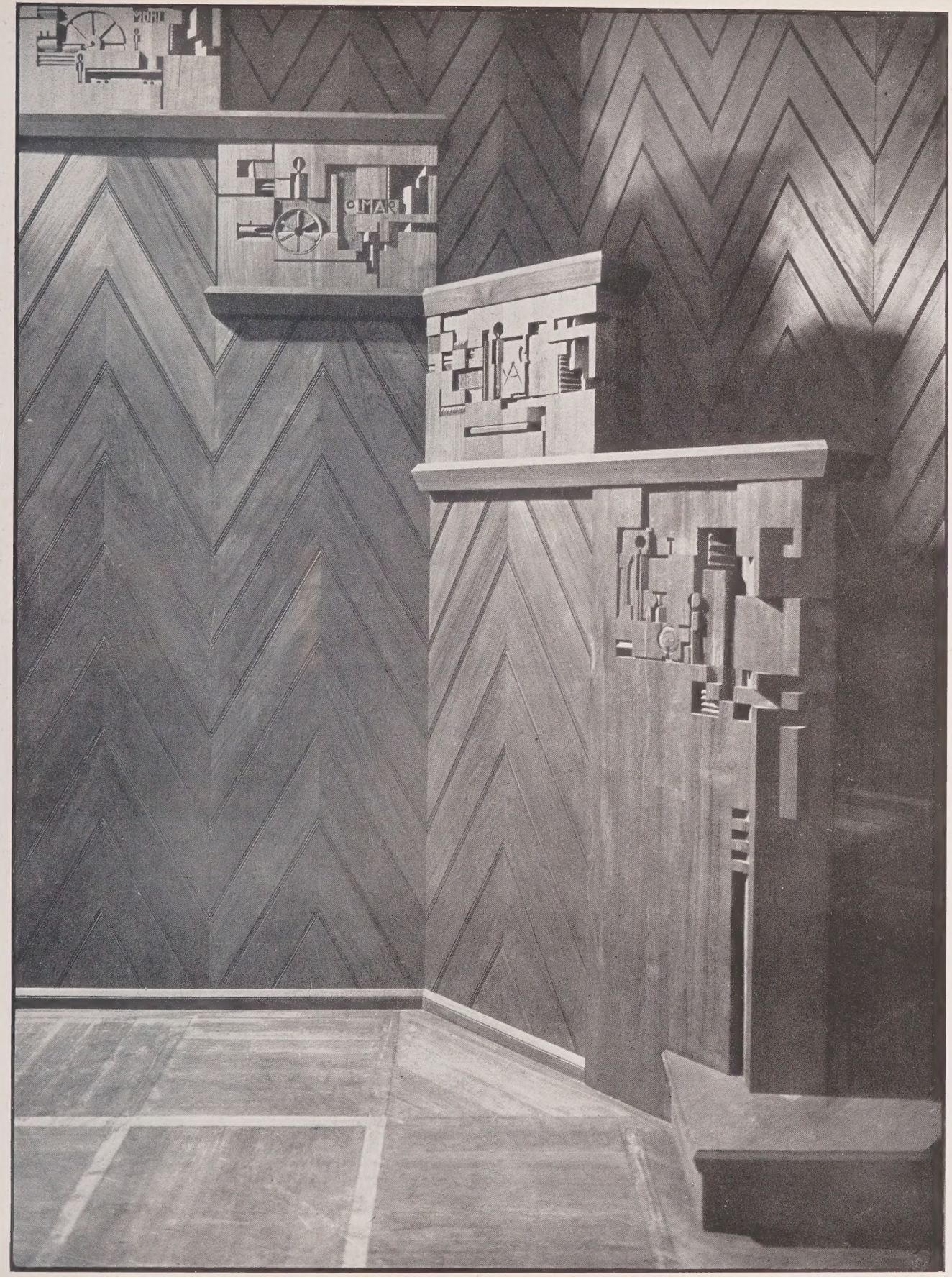
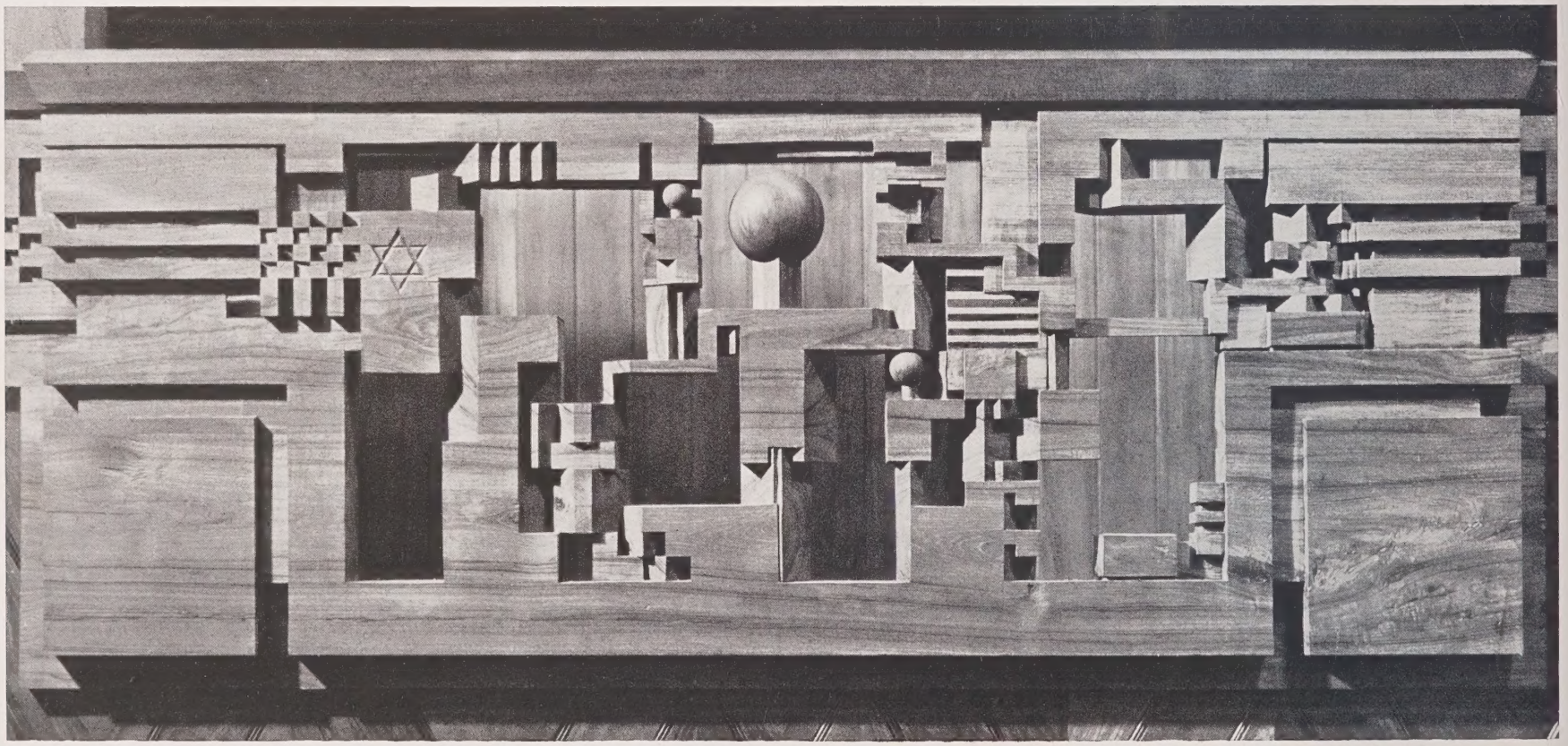


Abb. 47. Holzbildhauerei Schnitzerei der Treppe im Blockhaus Sommerfeld, Dahlem b. Berlin. Form und Ausführung J. SCHMIDT Lehrlingsarbeit

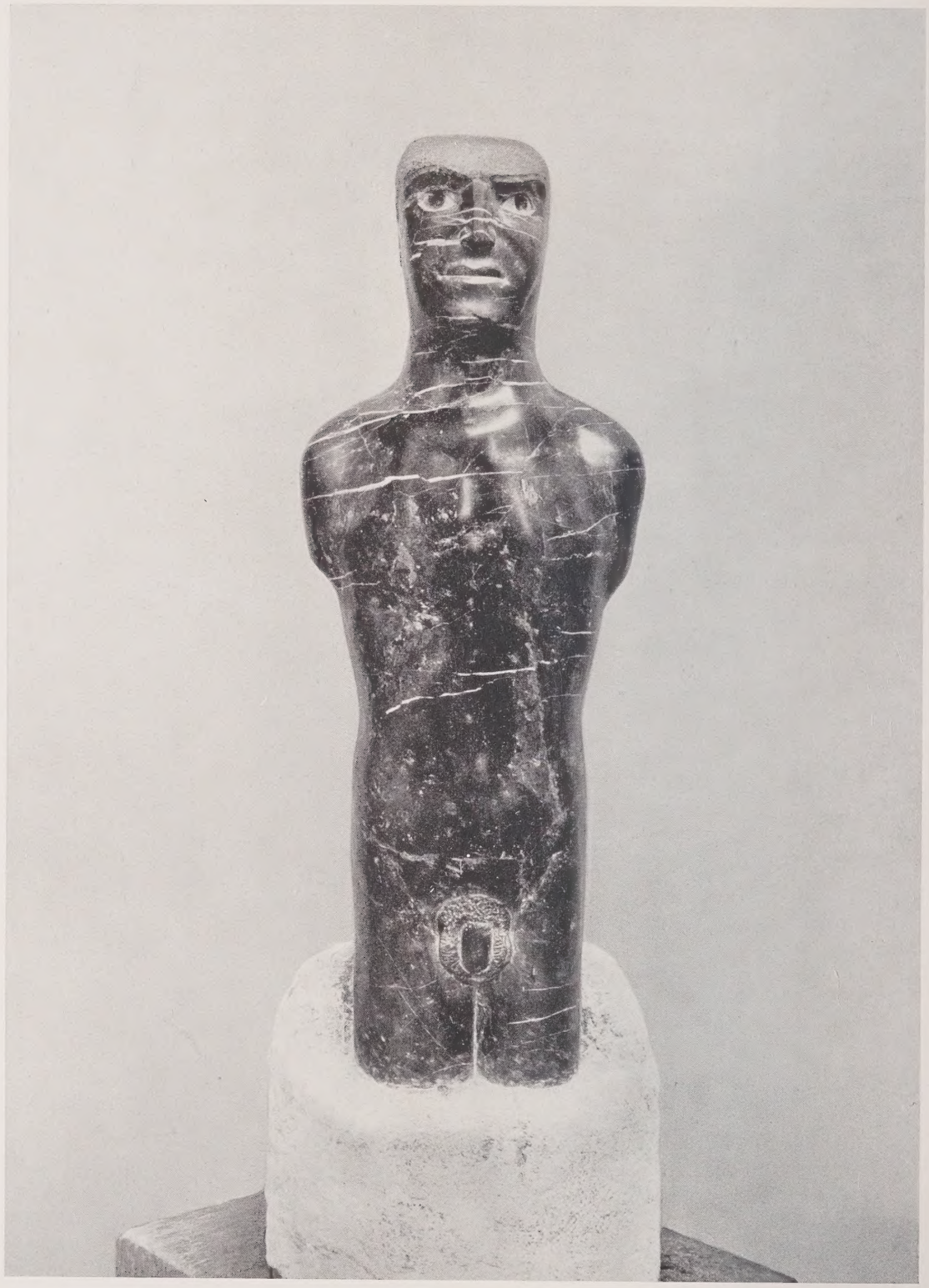
Abb. 48. Holzbildhauerei: Schnitzerei der Treppe im Blockhaus Sommerfeld, Dahlem b. Berlin. Form und Ausführung J. SCHMIDT. Lehrlingsarbeit



STEINBILDHAUEREI

Abb. 49. Die Werkstatt
Formmeister: O. SCHLEMMER
1923 Technischer Meister: J. HARTWIG

Abb. 50. Steinbildhauerei
Torso, Tiroler Marmor. Form und Ausführung
K. SCHWERDTFEGER. Gesellenarbeit



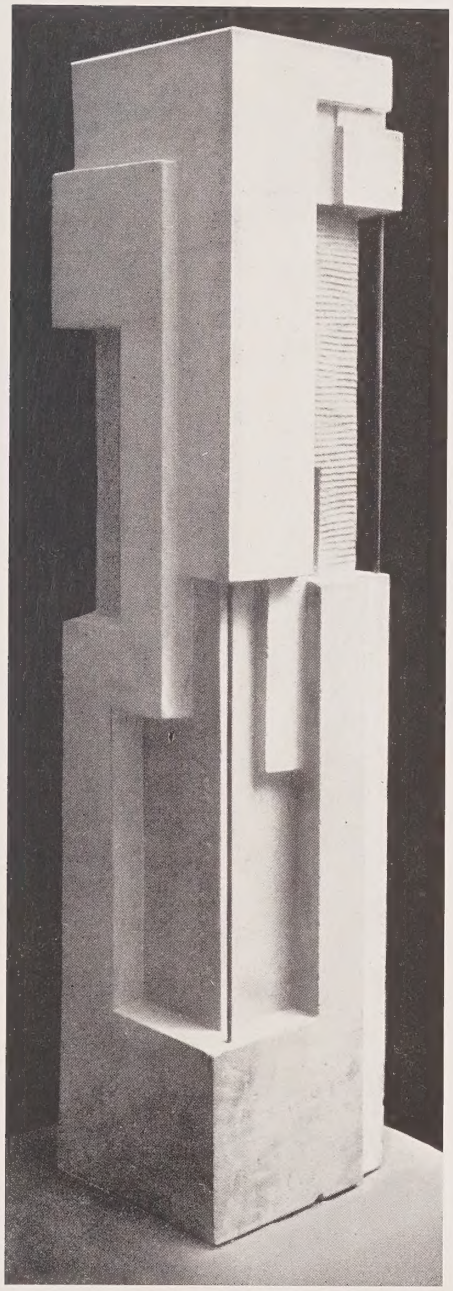


Abb. 51. Steinbildhauerei
Bauplastik in Sandstein.
Form und Ausführung
K. SCHWERDTFEGER. Gesellenarbeit

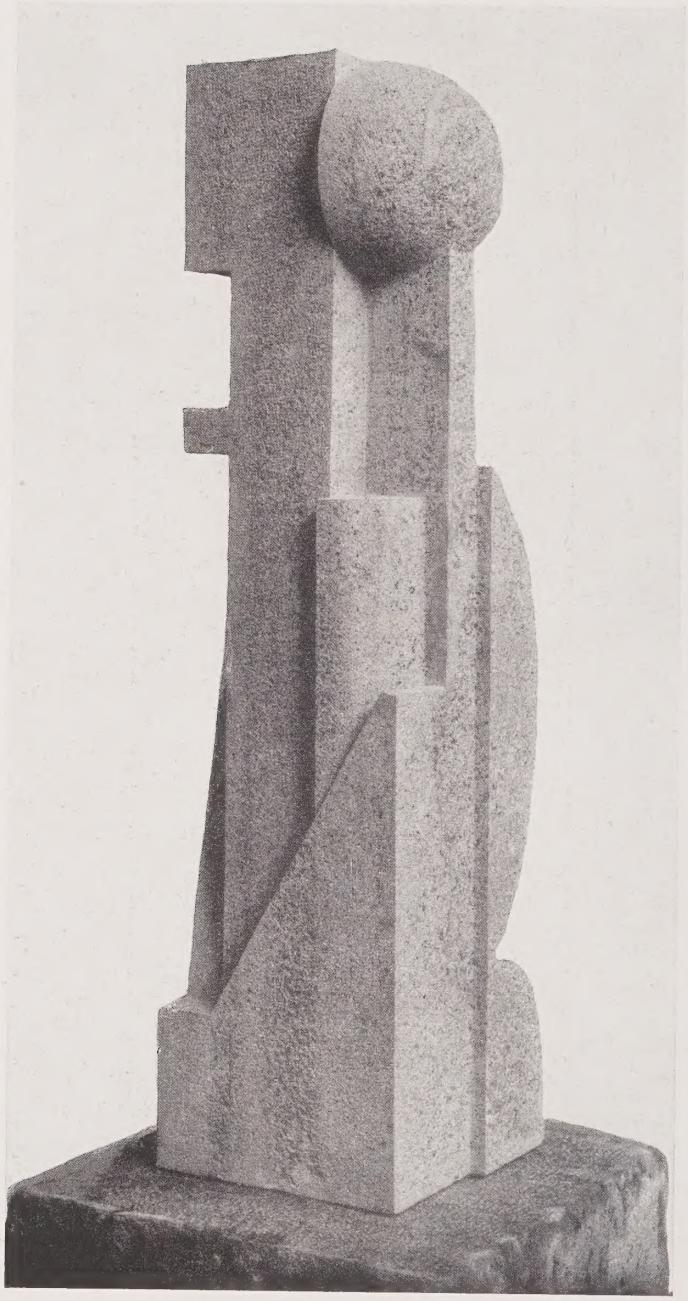


Abb. 52. Steinbildhauerei
Bauplastik in Dorlaer Muschelkalk
Form und Ausführung
O. WERNER. Gesellenarbeit

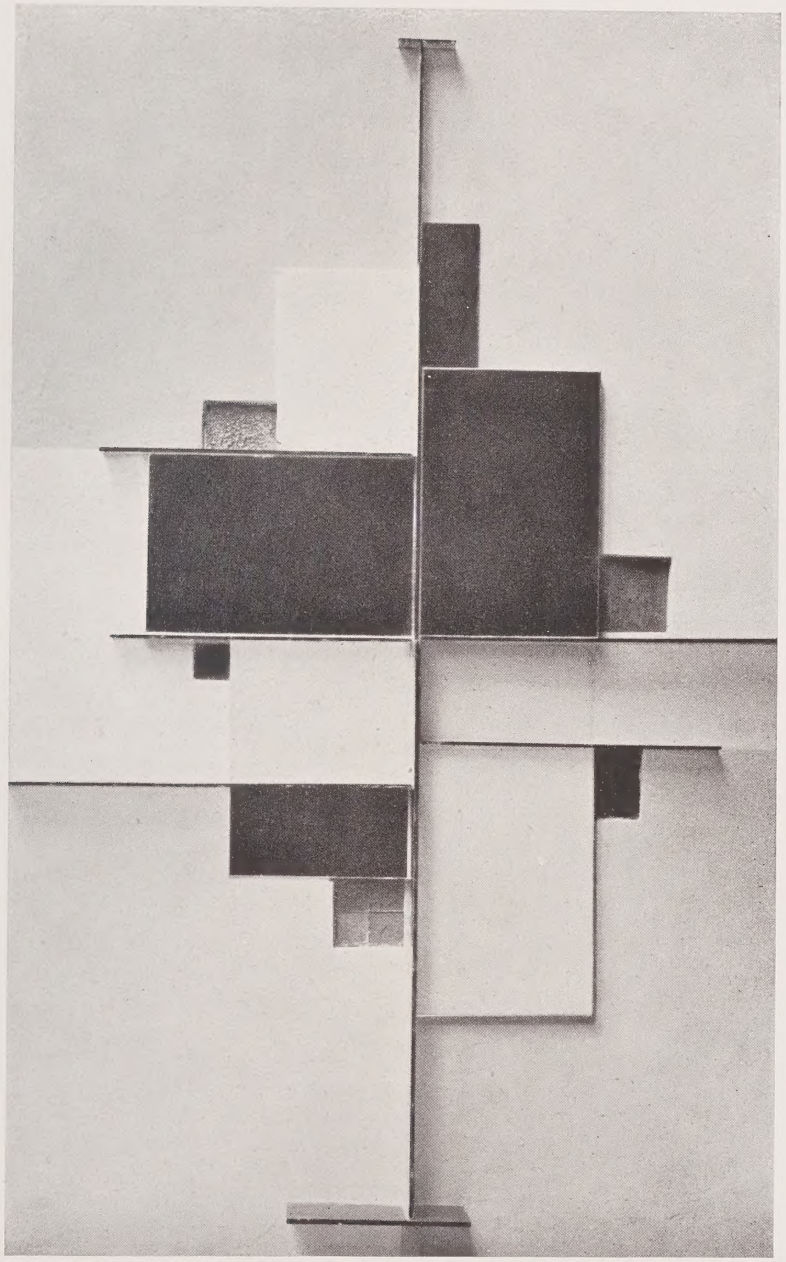


Abb. 53. Steinbildhauerei
Relief (Glas und Gips)
Form und Ausführung
K. SCHWERDTFEGER. Gesellenarbeit

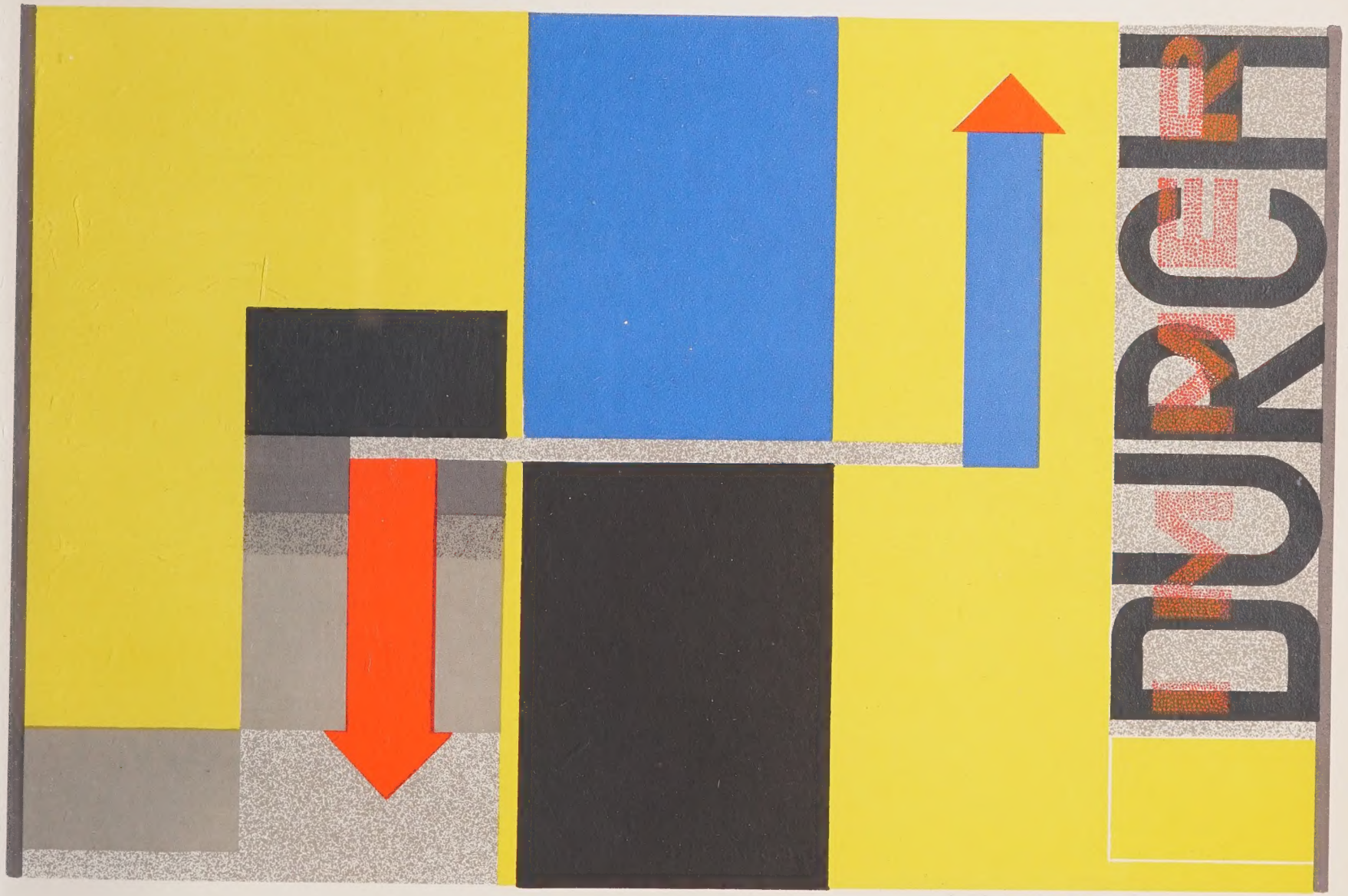
WANDMALEREI

Abb. 54. Die Werkstatt (Lagerraum)
Formmeister: W. KANDINSKY
1923 Technischer Meister: H. BEBERNISS

RAUMGESTALTUNG EINER DURCHFAHRT

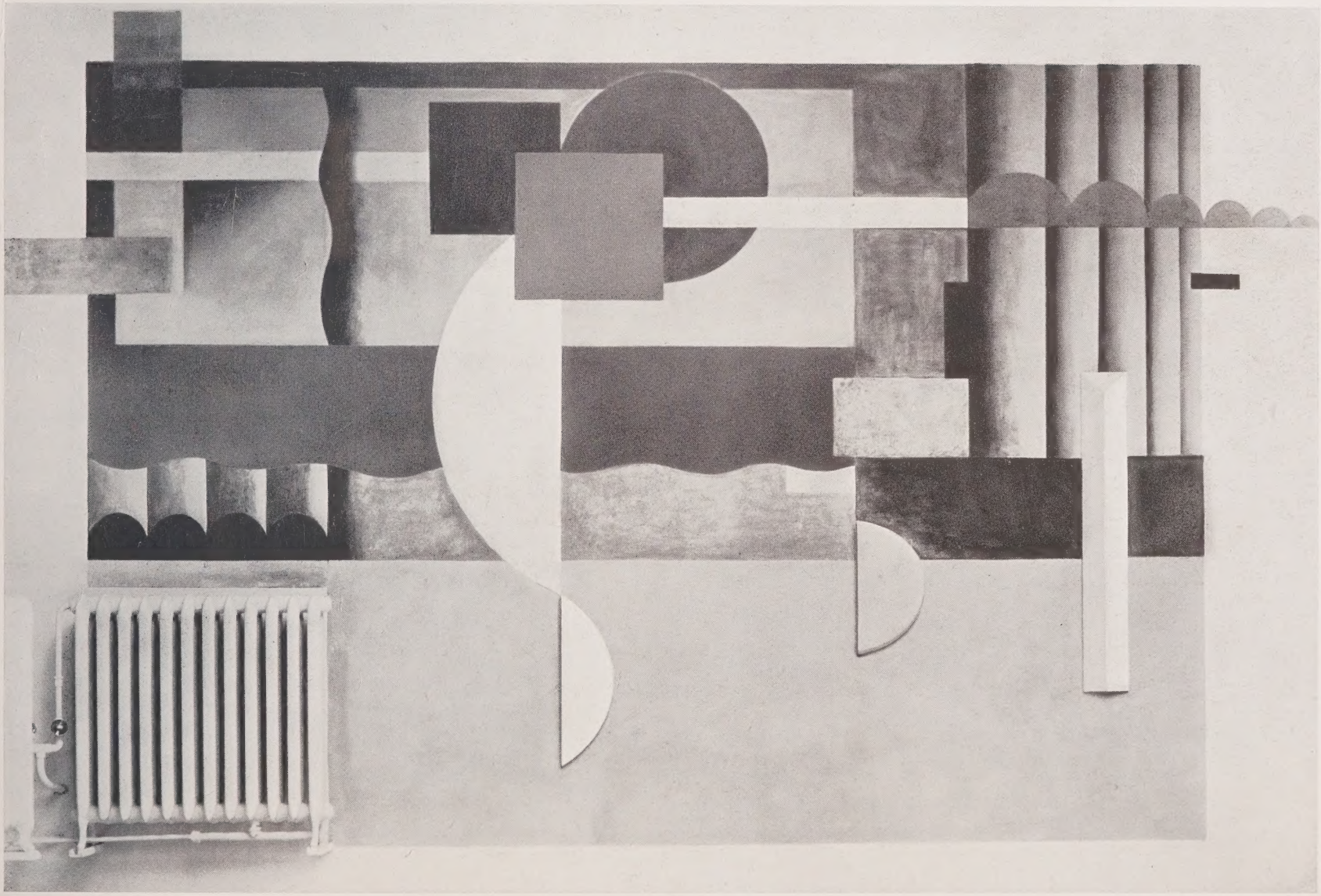
Maßstab 1:66

SEITE | DECKE | SEITE



Farbtafel VI. Originallithographie. Wandmalerei: Tordurchfahrt
Form und Ausführung ,
P. KELER und W. MOLNAR

Abb. 55. Wandmalerei: Fresko. Form und Ausführung
J. MALTAN und A. ARNDT. Gesellen- und Lehrlingsarbeit



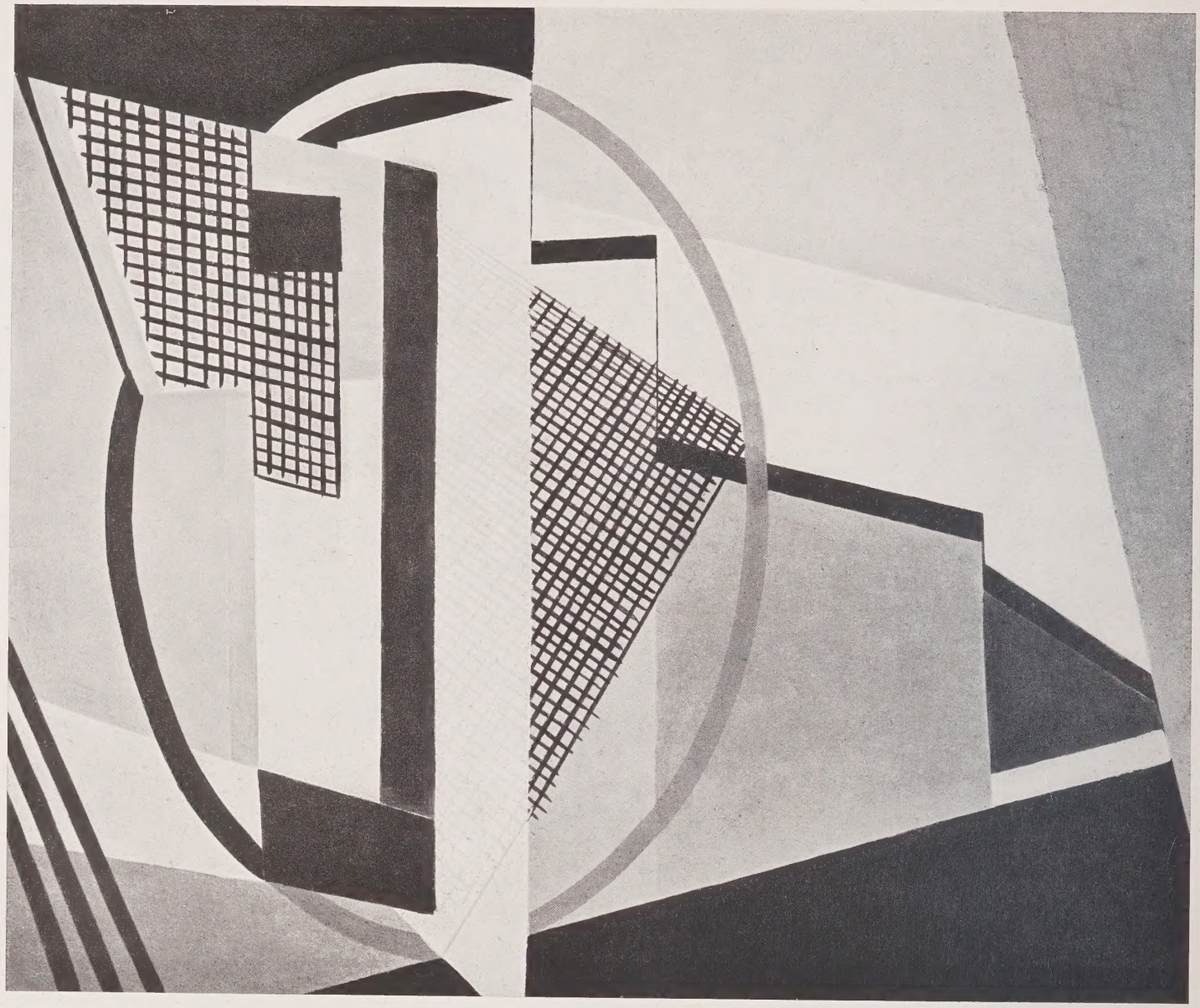


Abb. 56. Wandmalerei: Fresko. Form und Ausführung
W. MENZEL. Lehrlingsarbeit

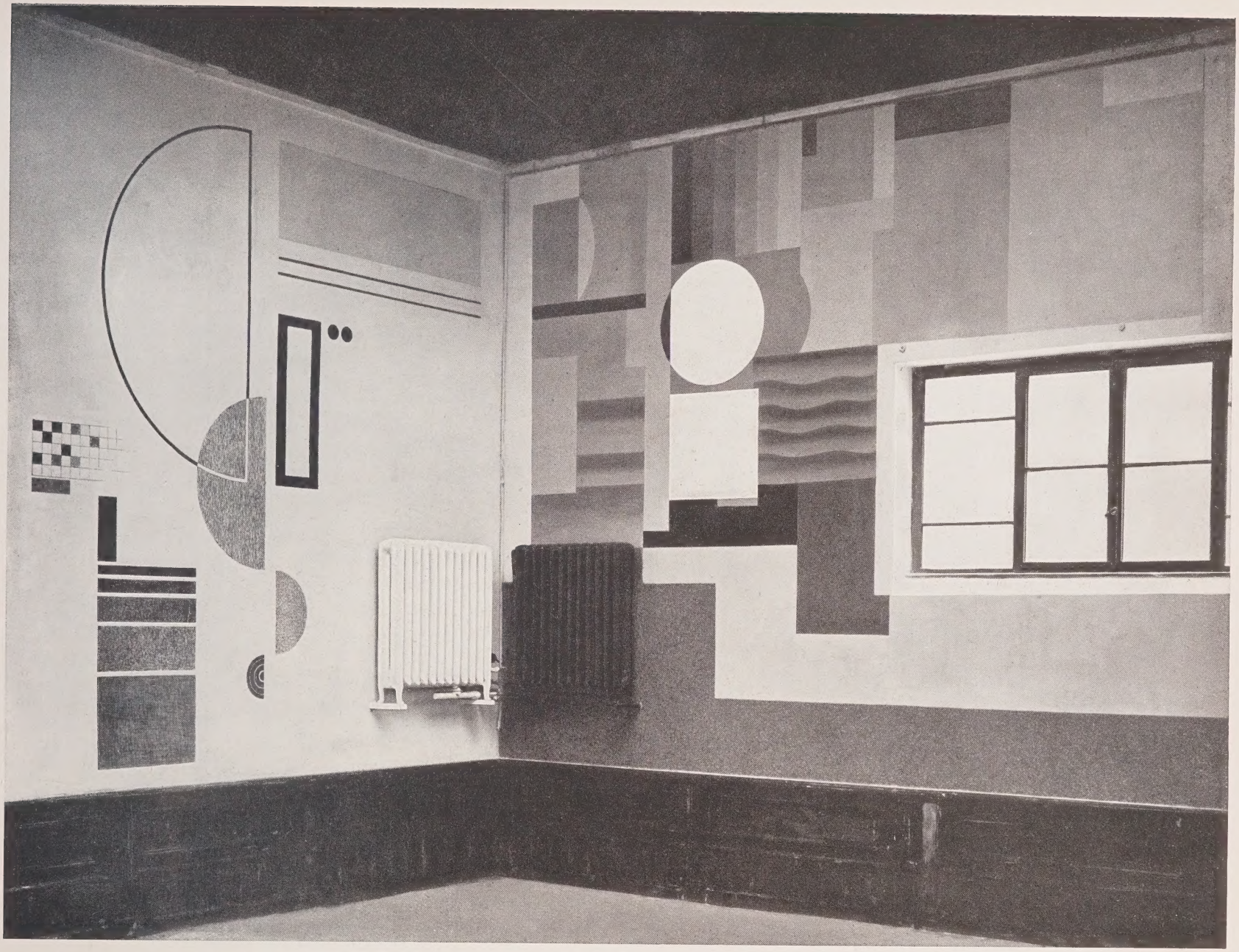


Abb. 57. Wandmalerei: Wand in Sgraffittotechnik. Form und Ausführung H. BAYER
Wand: Leimfarbe in verschiedenen Techniken. Form und Ausführung R. PARIS. Lehrlingsarbeit

Abb. 58. Ausstellungsplakat. Wand am Belvedere-Eingang des Bauhauses. Form und Ausführung H. BAYER mit J. MALTAN. Lehrlings- und Gesellenarbeit

GLASMALEREI

Abb. 59. Die Werkstatt
Formmeister: P. KLEE
1923 Werkstattleitung: J. ALBERS

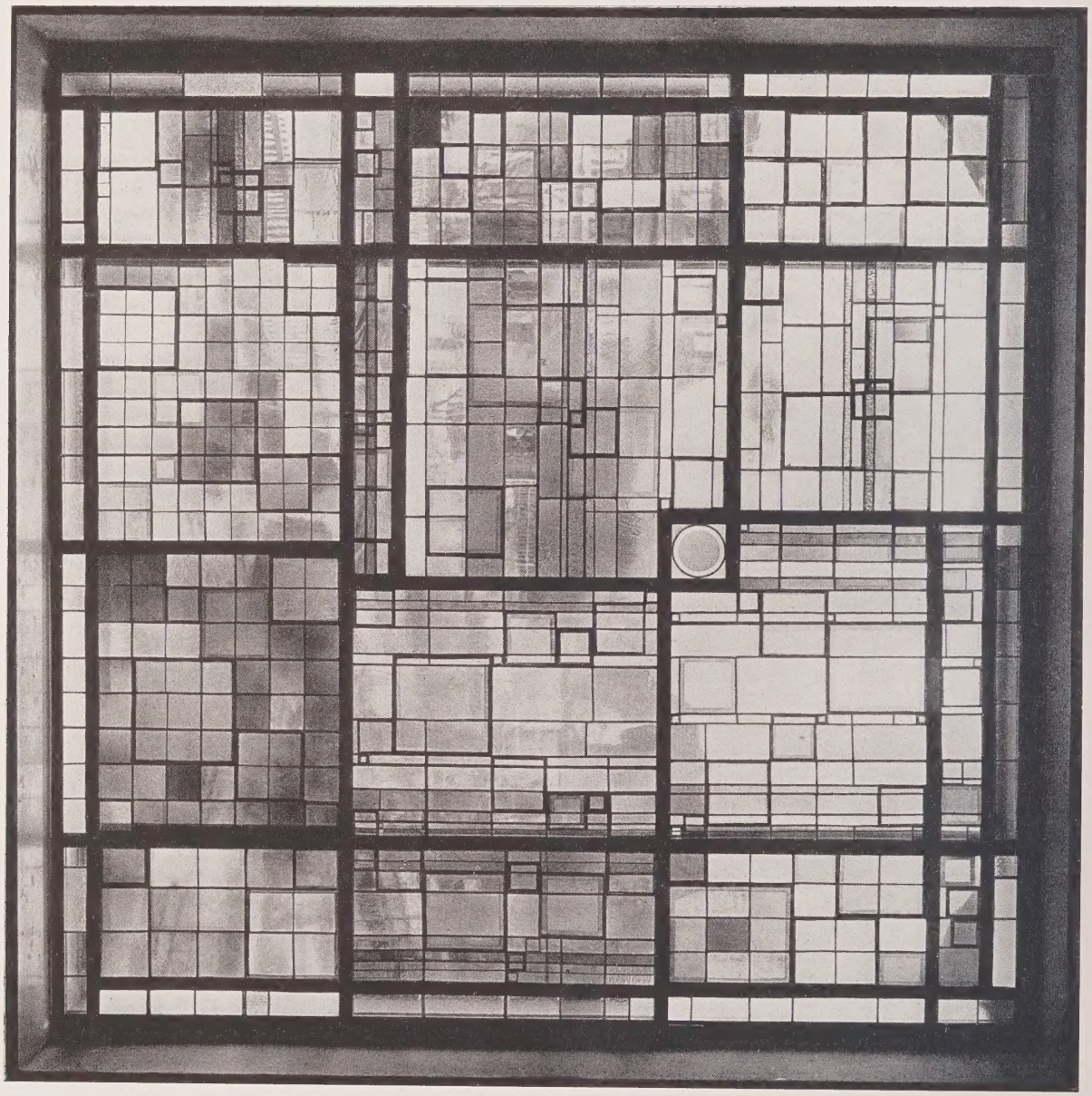
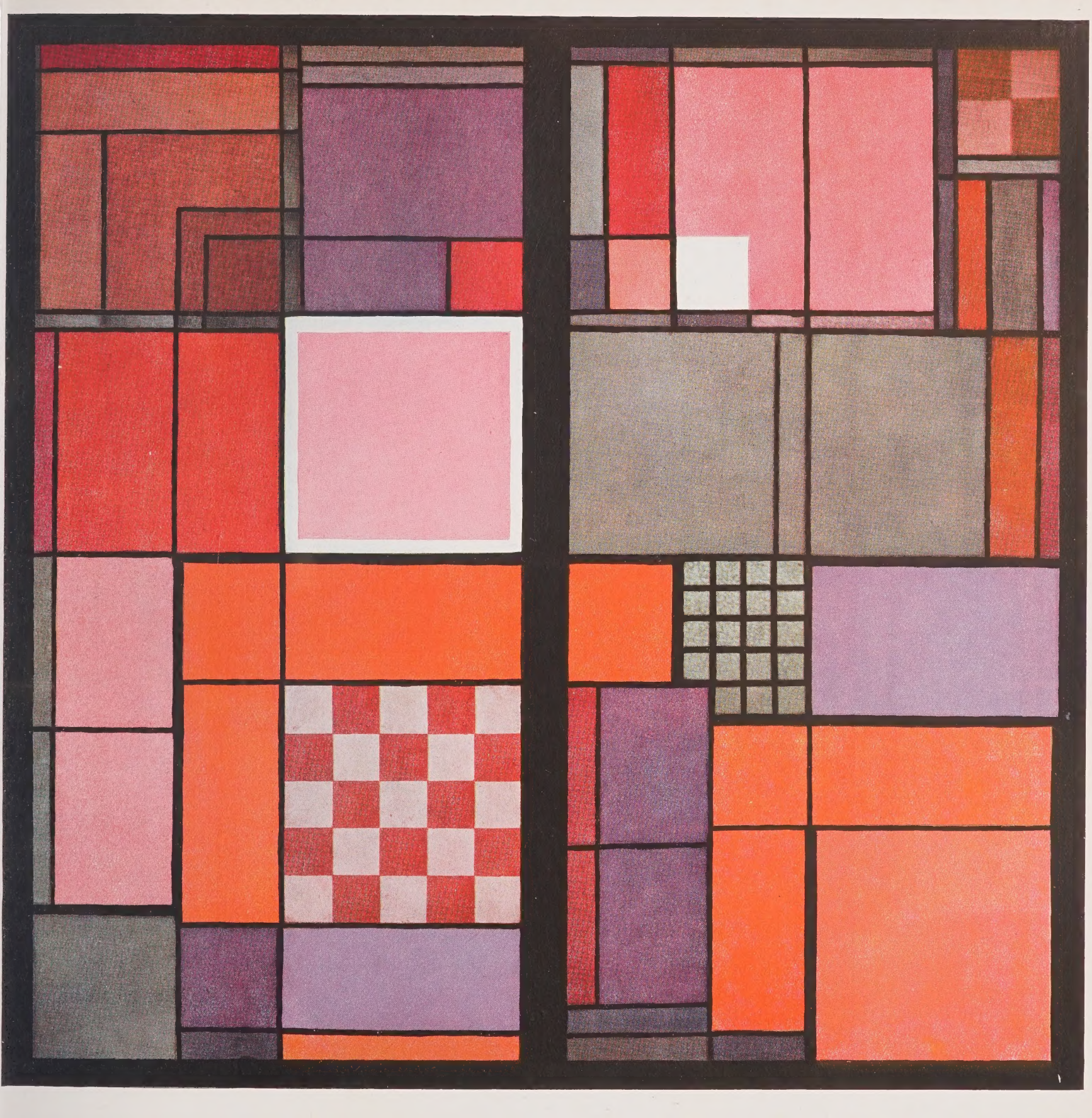


Abb. 60. Glasmalerei: Buntfenster in der Diele des Hauses Dr. Otte, Berlin-Zehlendorf
Form und Ausführung
J. ALBERS. Gesellenarbeit



Farbtafel VII. Vierfarbendruck. Glasmalerei: Buntfenster in Rot
Form und Ausführung
J. ALBERS. Gesellenarbeit

METALLWERKSTATT

Abb. 61. **Die Werkstatt**
Formmeister: L. MOHOLY-NAGY
1923 **Technischer Meister: CHR. DELL**

Abb. 62. Metallwerkstatt: Kupferdose. Form und Ausführung
N. SLUTZKY. Gesellenarbeit

Abb. 63. Messingdose. Form und Ausführung
K. AUBÖCK. Lehrlingsarbeit

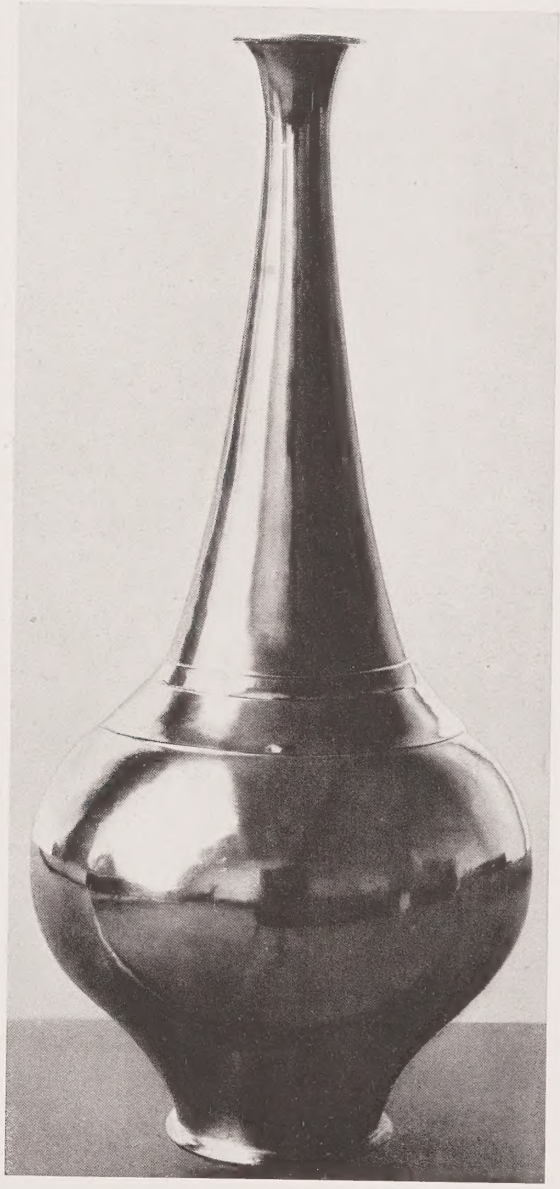


Abb. 64. Krug (Messing, Bronze, Kupfer, Silber). Form und Ausführung
J. PAP. Lehrlingsarbeit

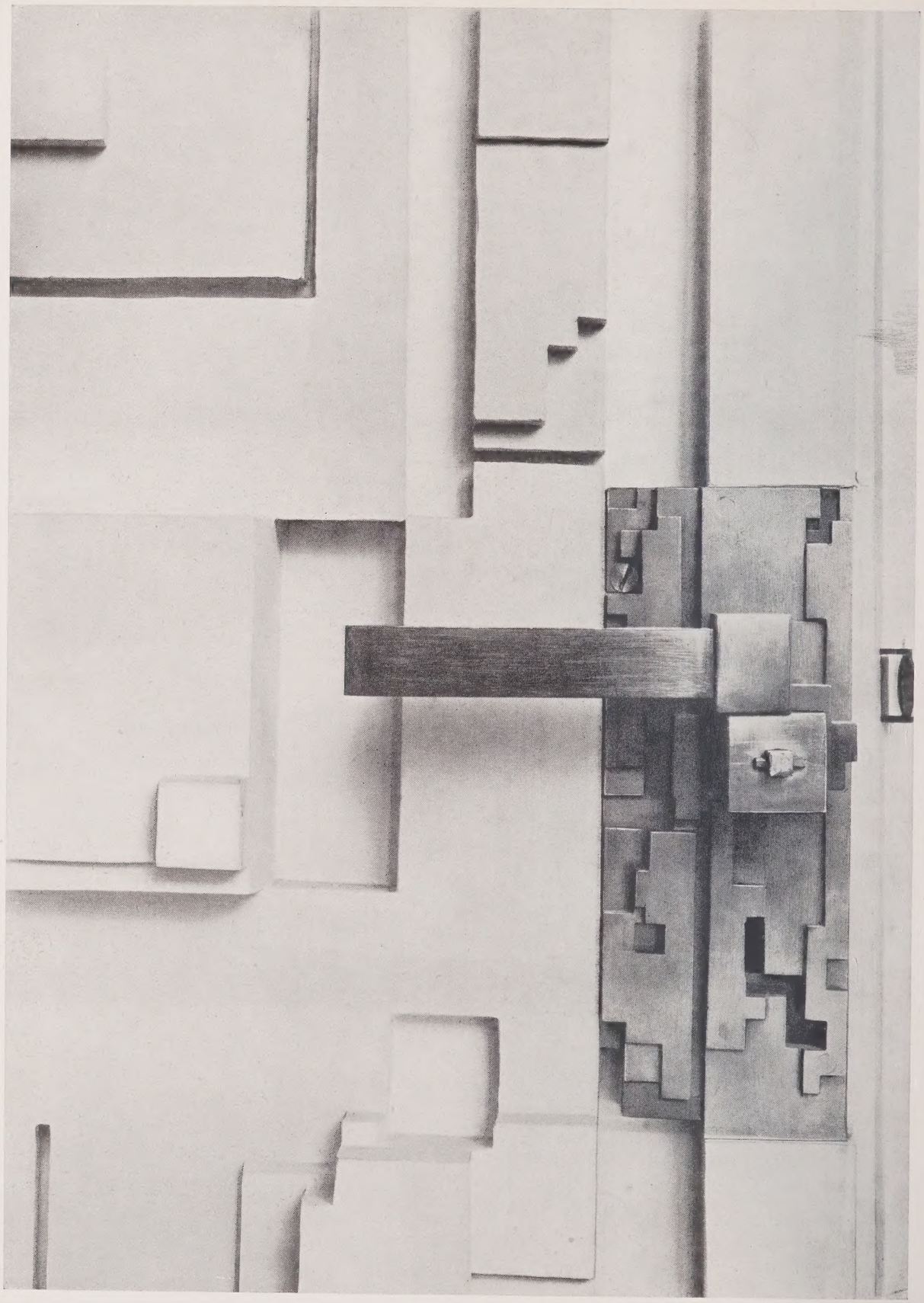
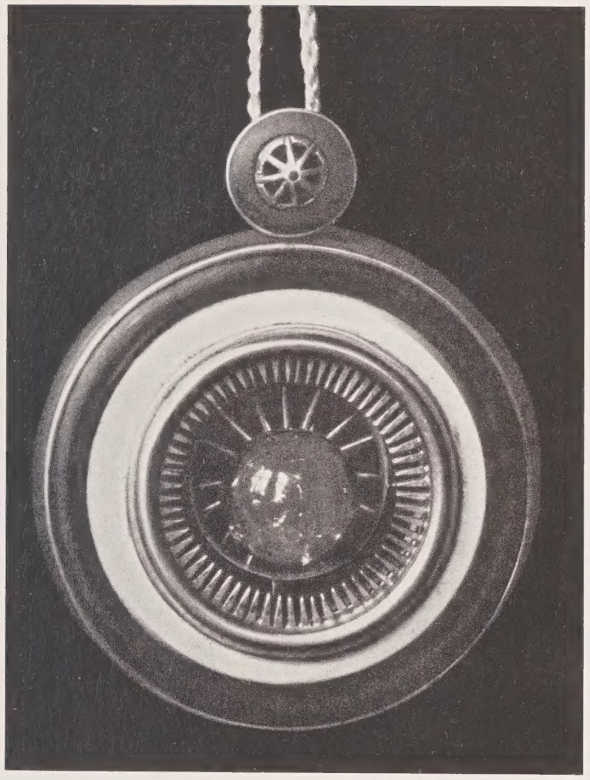


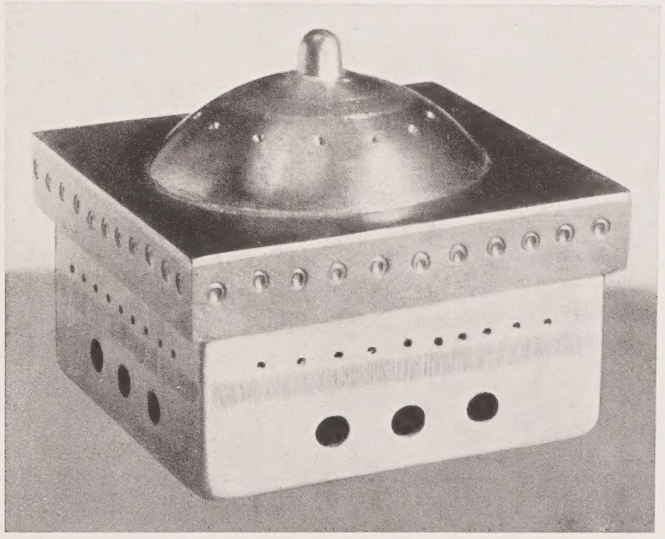
Abb. 65. Türklinke
Eisen vernickelt

Abb. 66. Anhänger (Silber, Holz und Quarzstein)



Form und Ausführung
N. SLUTZKY. Gesellenarbeit

Abb. 67. Dose (Messing und Kupfer)
Form und Ausführung
LIPOVEC. Lehrlingsarbeit



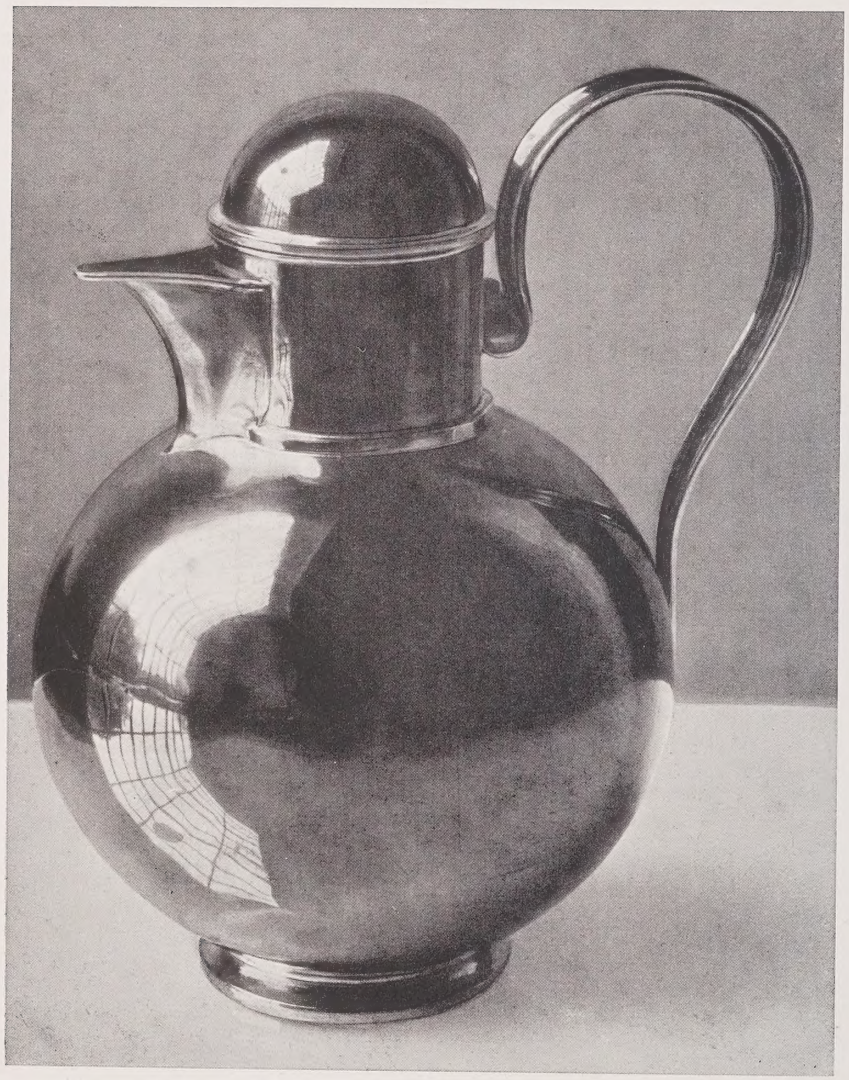


Abb. 68. Mokkakanne (Bronze, innen versilbert). Form und Ausführung M. JAHN. Gesellenstück

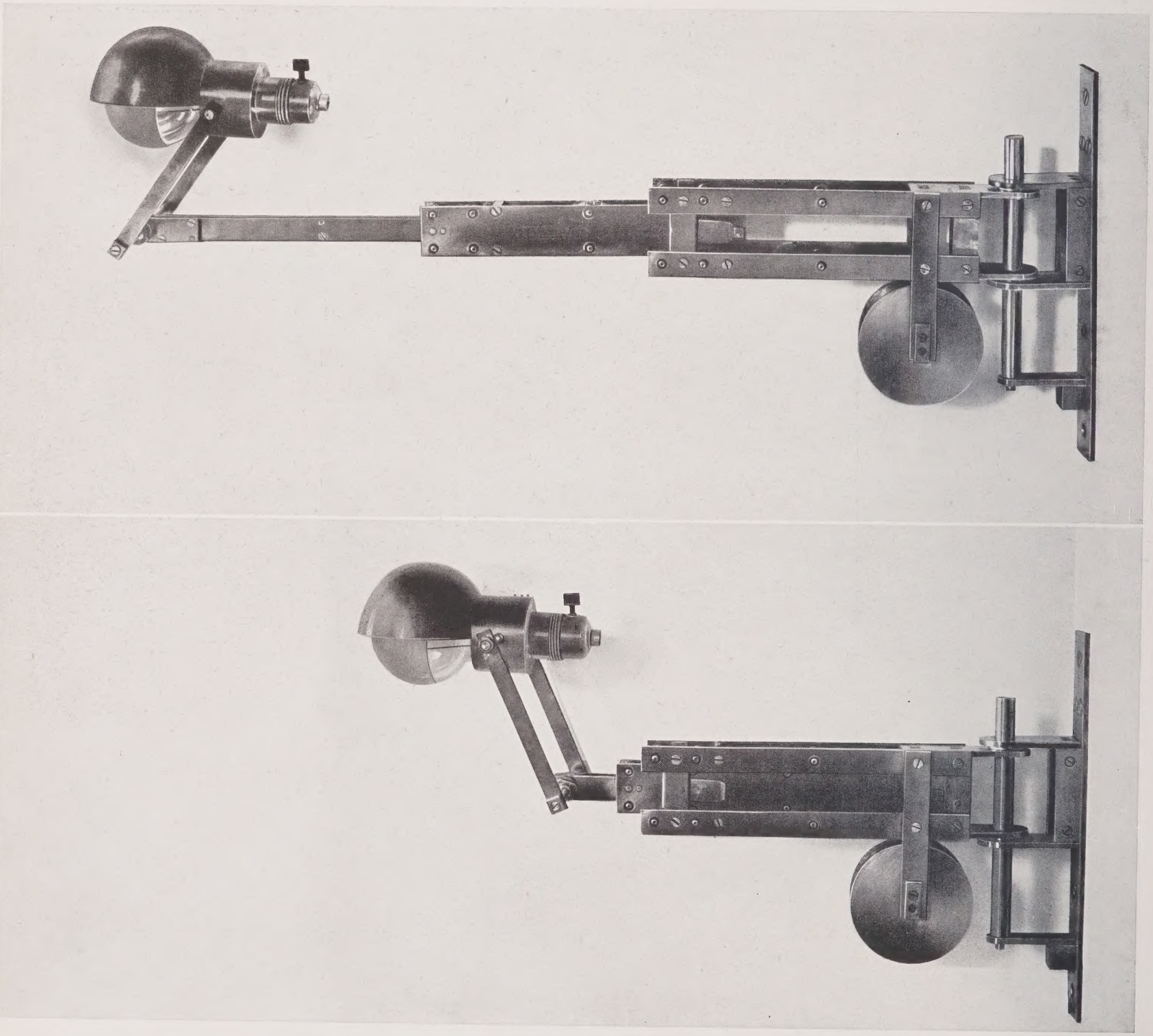
Abb. 69. Wasserkanne (Kupfer, Bronze, Messing)

Form und Ausführung J. PAP. Lehrlingsarbeit

Abb. 70. Leuchter (Messing, Kupfer, Neusilber). Normarbeit für maschinelle Vervielfältigung. Form und Ausführung J. PAP. Lehrlingsarbeit

Abb. 71. Samowar (Messing, innen versilbert). Form und Ausführung K. JUCKER. Lehrlingsarbeit

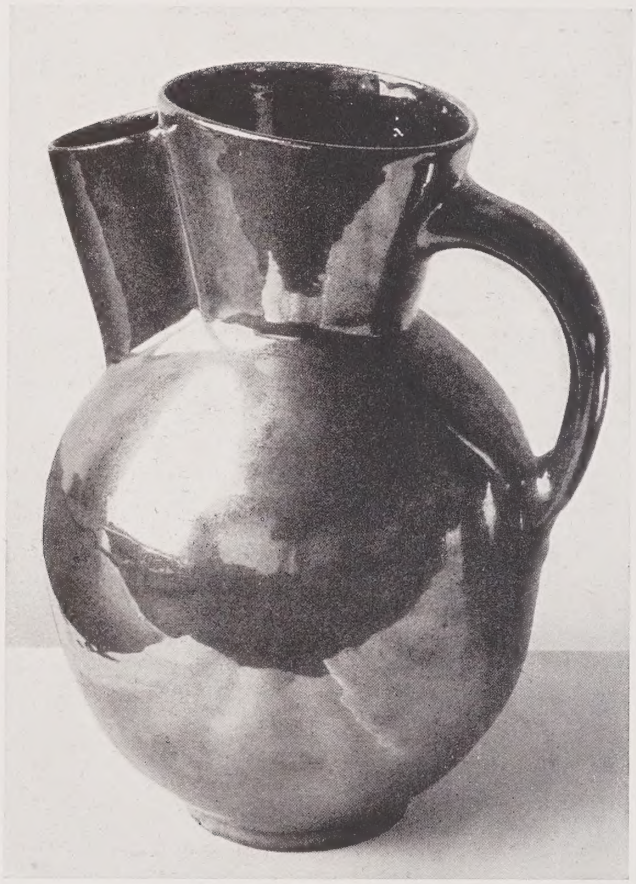
Abb. 72. Ausziehbare elektrische Wandlampe mit neuer Mechanik (Eisen und Messing vernickelt). Form und Ausführung K. JUCKER. Lehrlingsarbeit



TÖPFEREI

Abb. 73. **Die Werkstatt**
Formmeister: G. MARCKS
1923 Technischer Meister: M. KREHAN

Abb. 74. Kakaotopf
Form und Ausführung
O. LINDIG. Lehrlingsarbeit



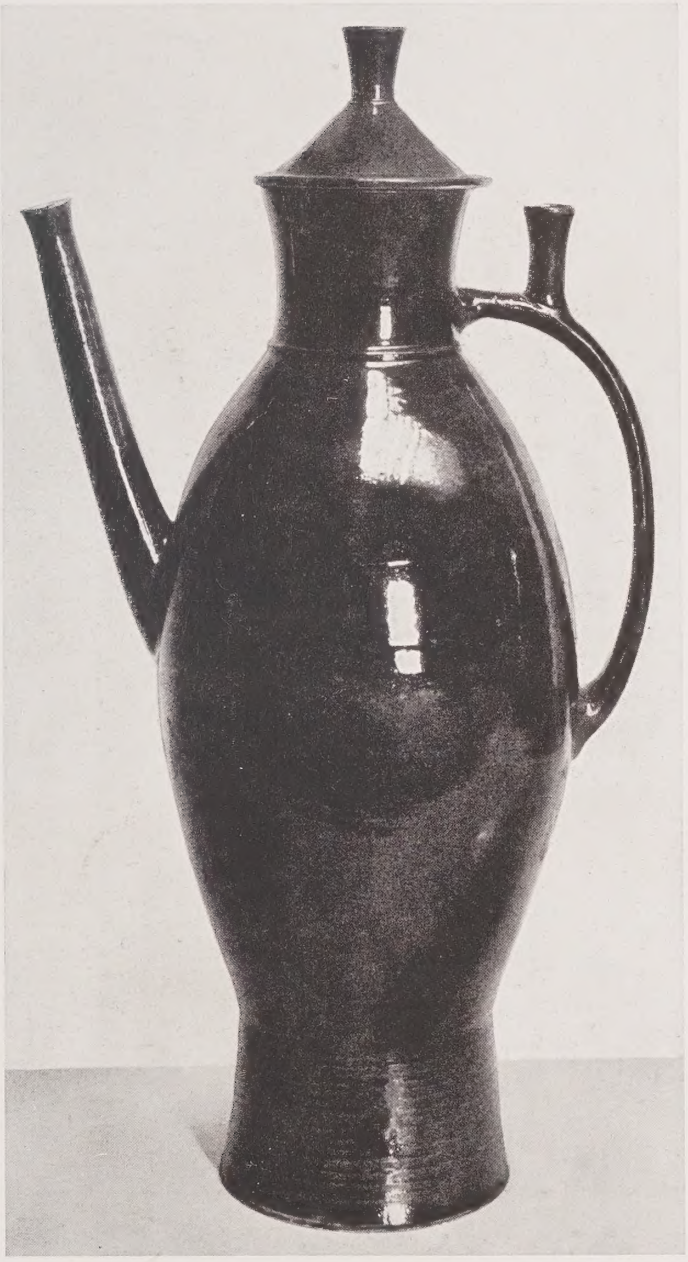


Abb. 75. Kanne
Form und Ausführung
O. LINDIG. Lehrlingsarbeit

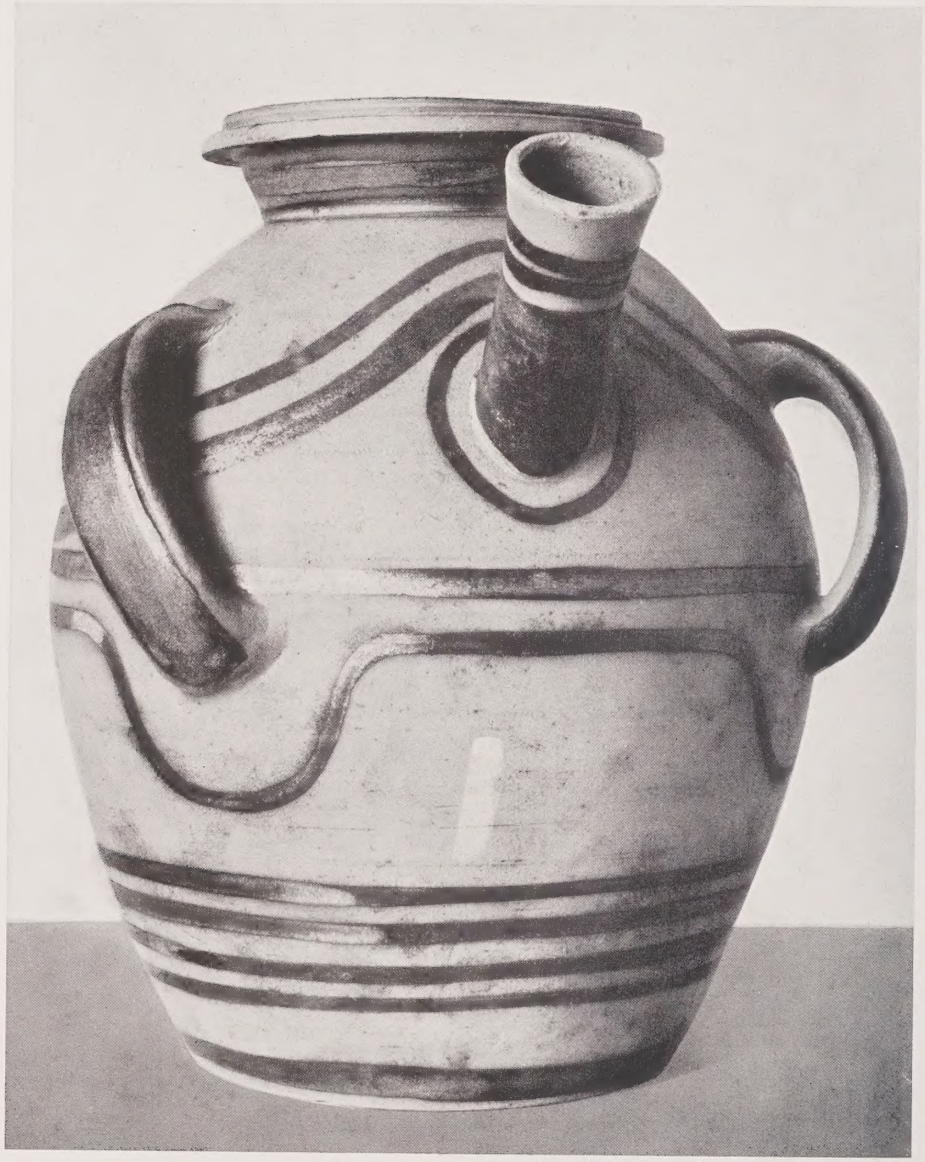


Abb. 76. Kanne. Form und Ausführung
O. LINDIG. Gesellenarbeit
Malerei G. MARCKS

Abb. 77. Bierkanne. Ausführung O. LINDIG nach G. MARCKS Lehrlingsarbeit

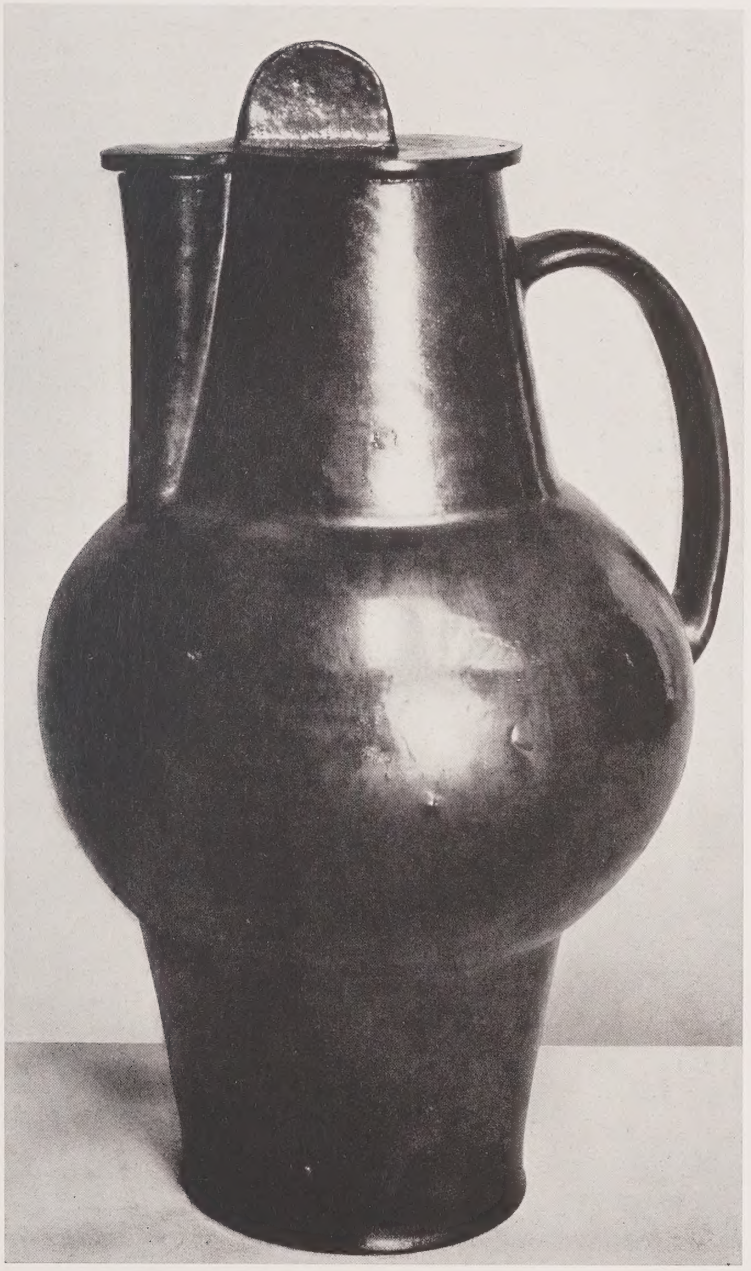


Abb. 78. Kaffeegeschirr. Form und Ausführung O. LINDIG. Gesellenarbeit

Abb. 79. Wasserkrug. Form und Ausführung O. LINDIG. Gesellenarbeit

Abb. 80. Gebranntes Modell einer Mokkakanne für fabrikmässige Massenausformung. Form und Ausführung O. LINDIG. Gesellenarbeit

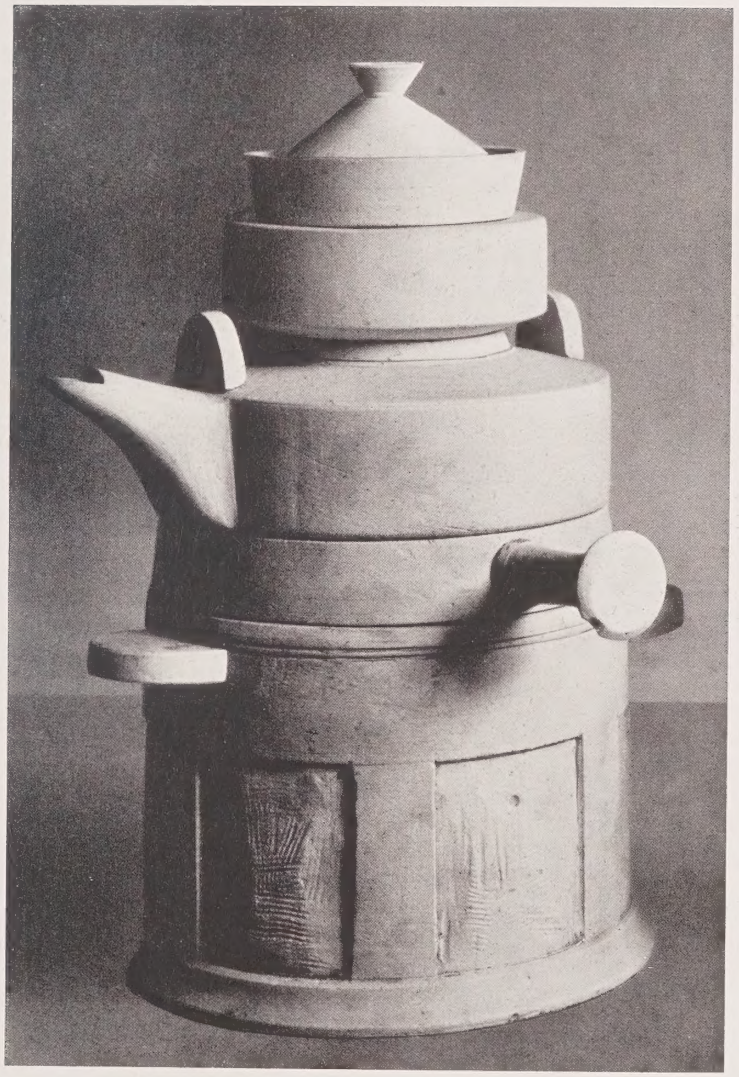


Abb. 81. Gipsmodell einer Kaffeemaschine für fabrikmäßige Massenausformung
Form und Ausführung
TH. BOGLER. Gesellenarbeit

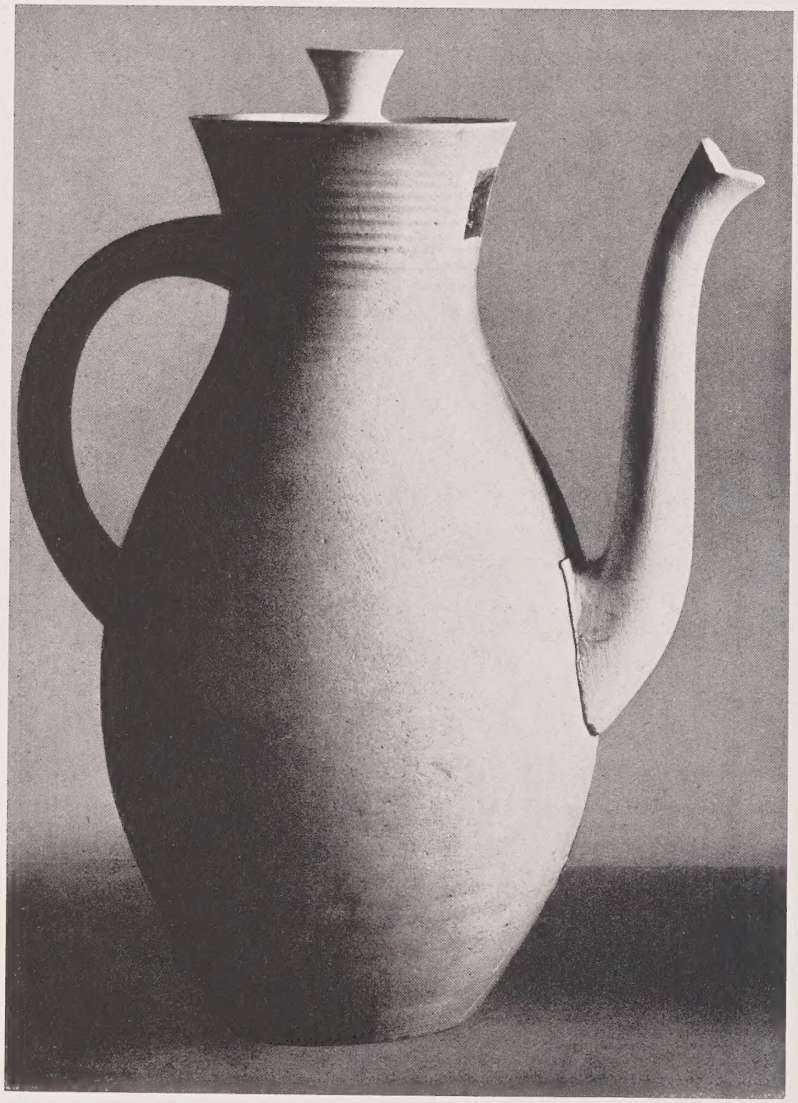
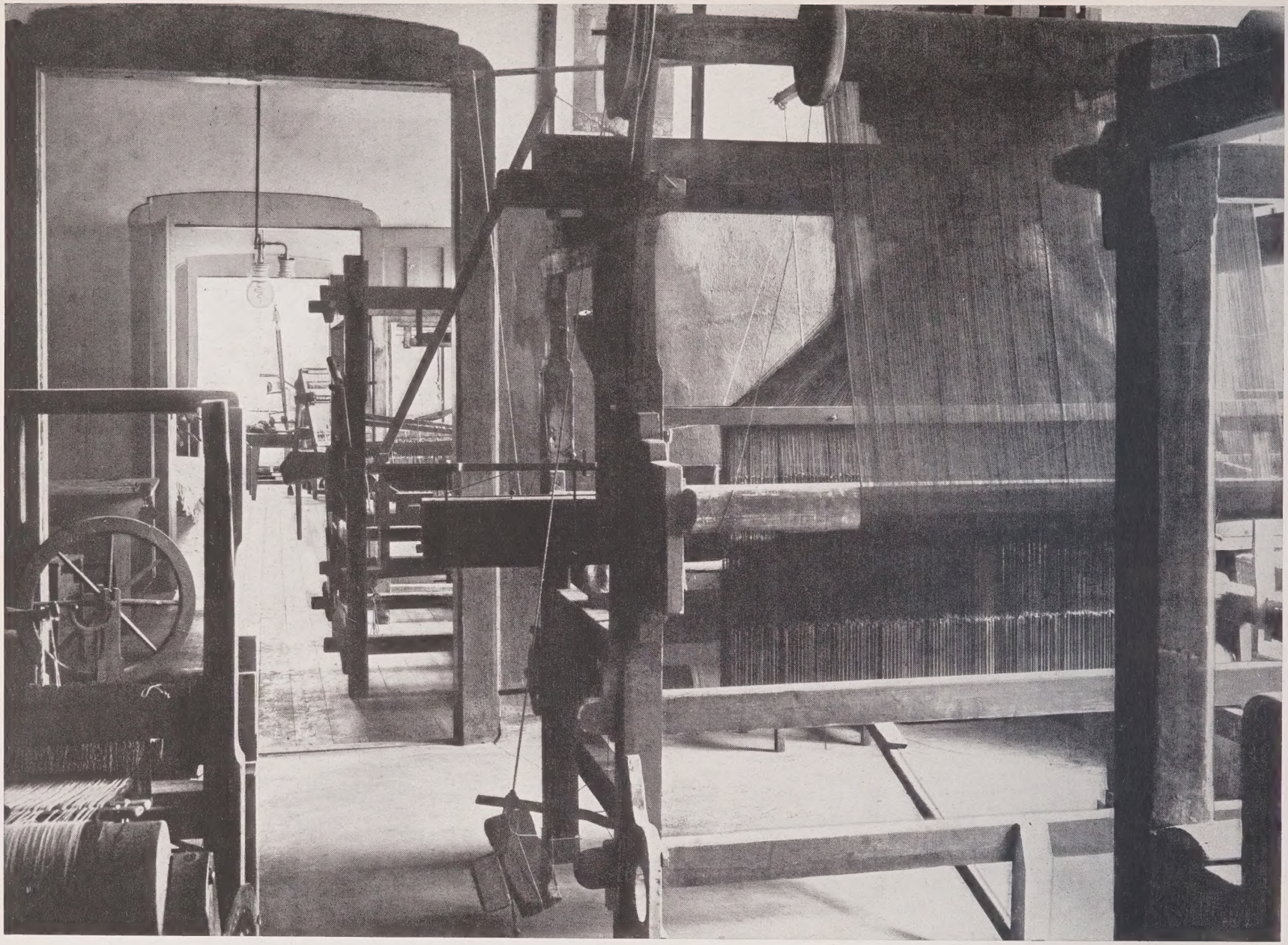


Abb. 82. Gipsmodell einer Kaffeekanne für fabrikmäßige Massenausformung. Form und Ausführung O. LINDIG. Gesellenarbeit

Abb. 83. Gipsmodell einer kombinierbaren Teekanne, vier Varianten aus gleichen Einzelteilen zusammengesetzt für fabrikmäßige Massenausformung
Form und Ausführung
TH. BOGLER. Gesellenarbeit



WEBEREI

Abb. 84. Die Werkstatt
Formmeister: G. MUCHE
1923 **Technischer Meister: H. BÖRNER**

Farbtafel VIII. Vierfarbendruck. Weberei: Wandbehang
Form und Ausführung
B. OTTE. Gesellenarbeit

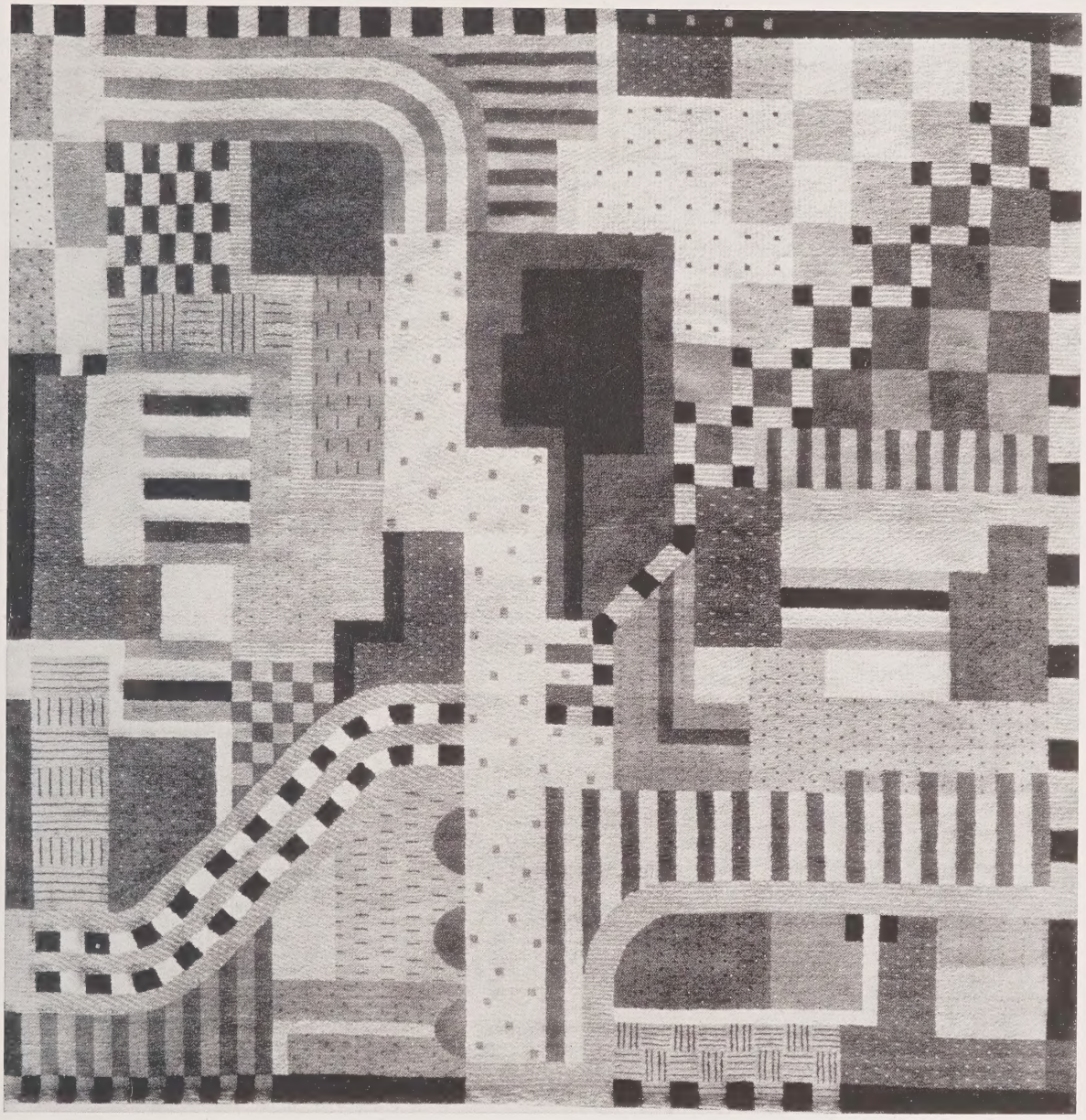


Abb. 85. Handgeknüpfter Smyrnateppich 400 : 400 cm. Form und teilweise Ausführung M. ERPS. Lehrlingsarbeit

Abb. 86. Behang 110:165 cm. Schaftweberei. Form und Ausführung L. DEINHARDT. Lehrlingsarbeit

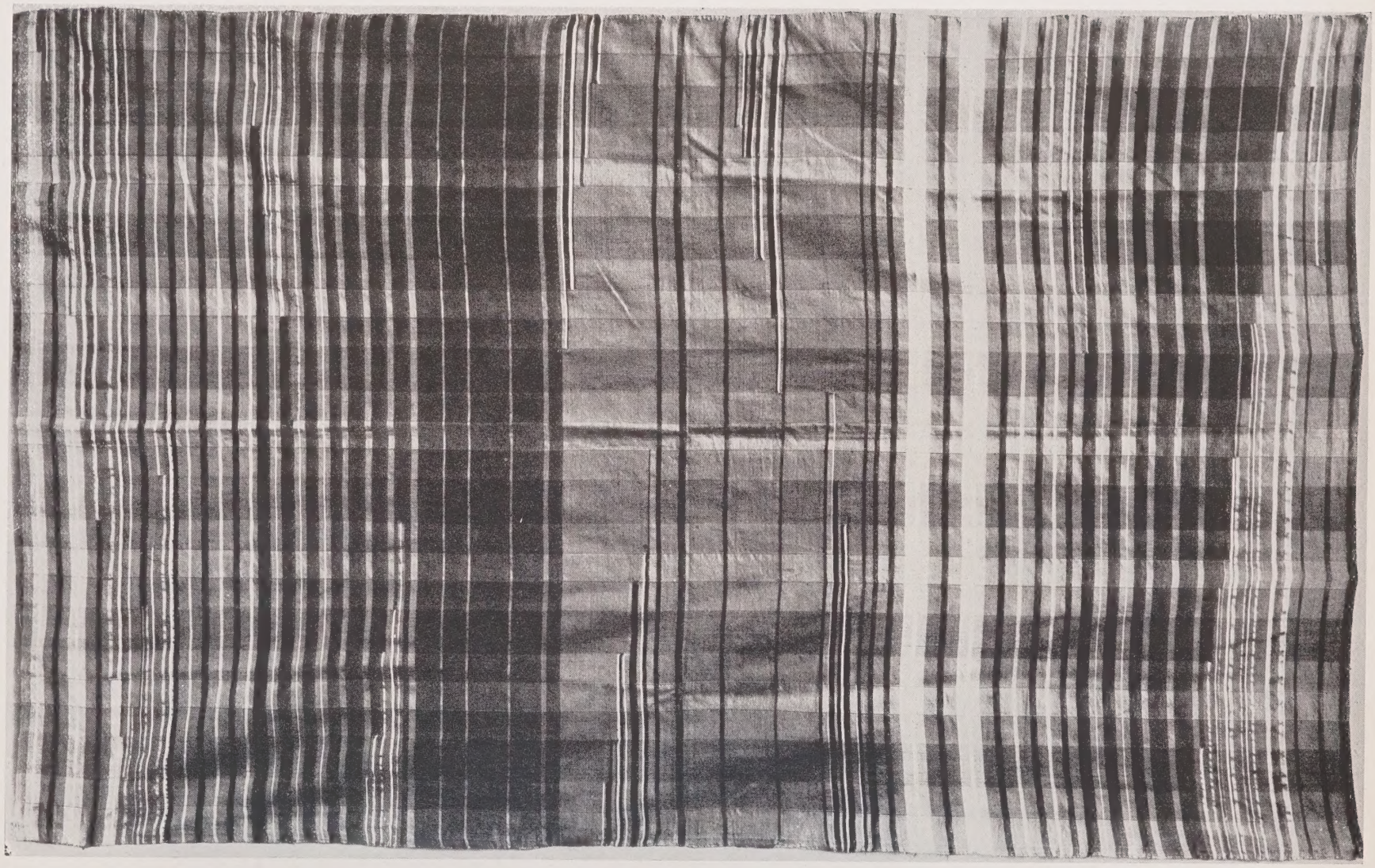
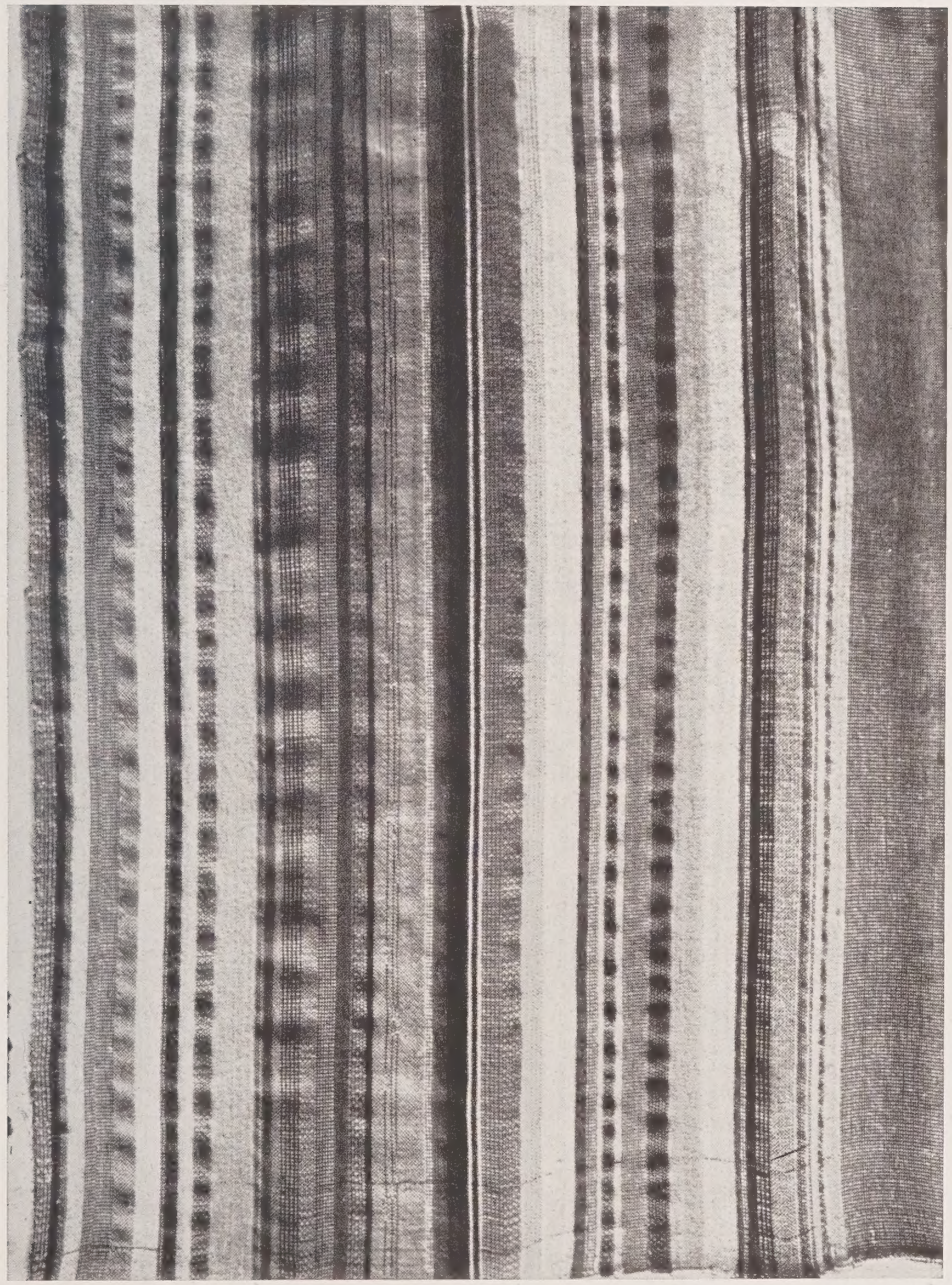


Abb. 87. Stoff mit struktualer Wirkung. Form und Ausführung
G. STÖLZL. Lehrlingsarbeit



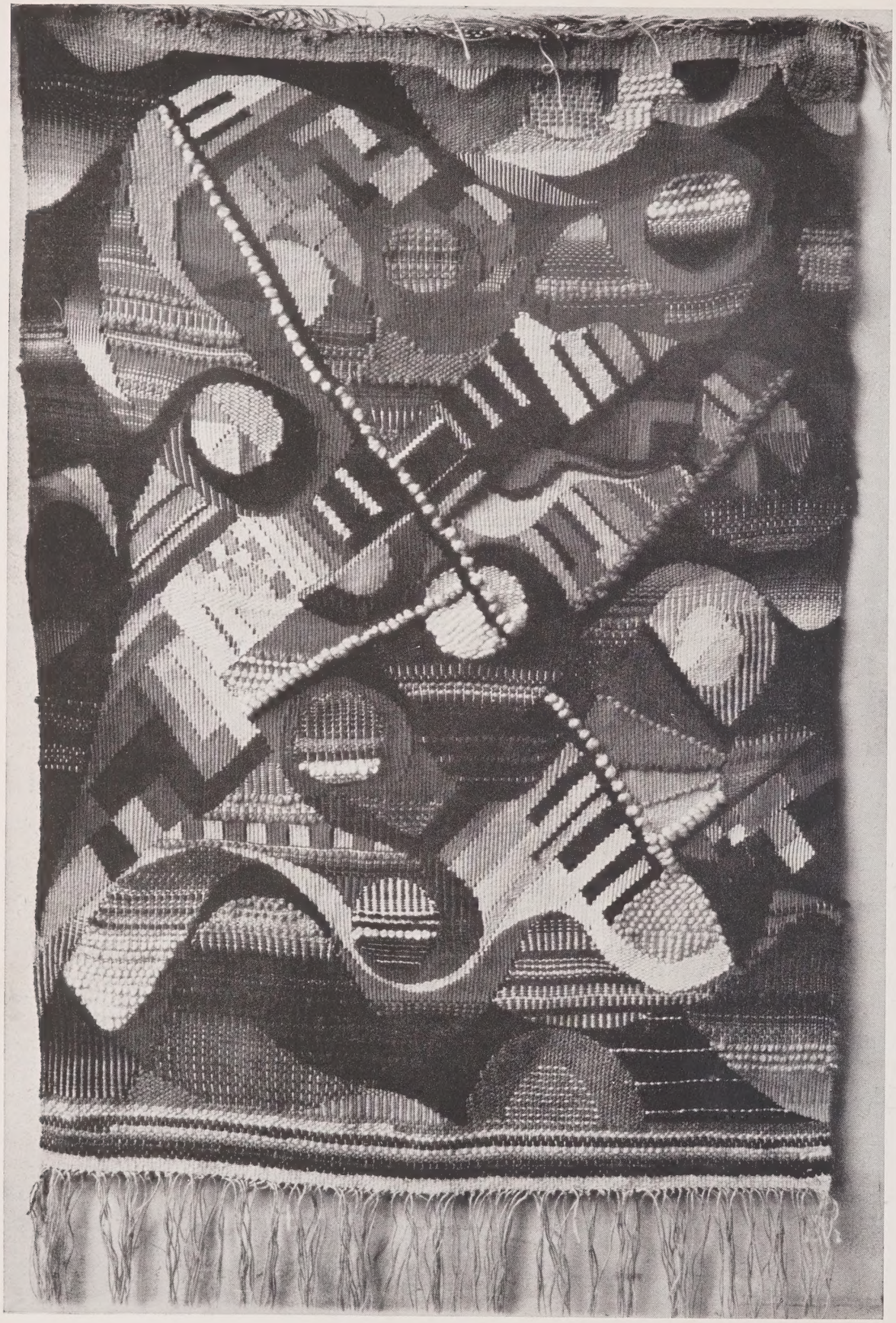
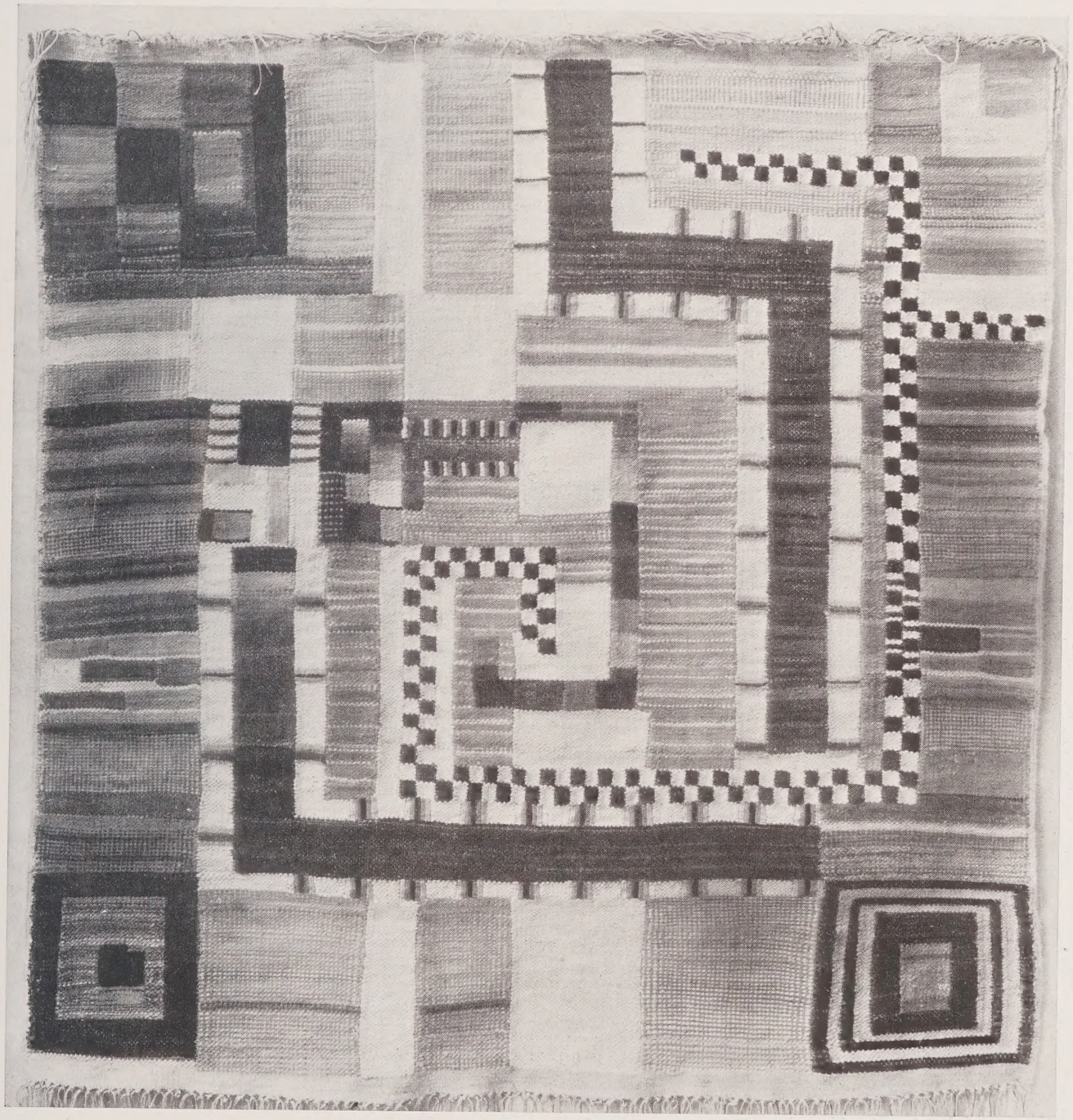


Abb. 88. Gobelin 90:125 cm
Form und Ausführung
H. JUNGNIK. Lehrlingsarbeit

Abb. 89. Teppich aus Stoffresten 200 : 200 cm. Form und Ausführung I. KERKOVIUS. Lehrlingsarbeit



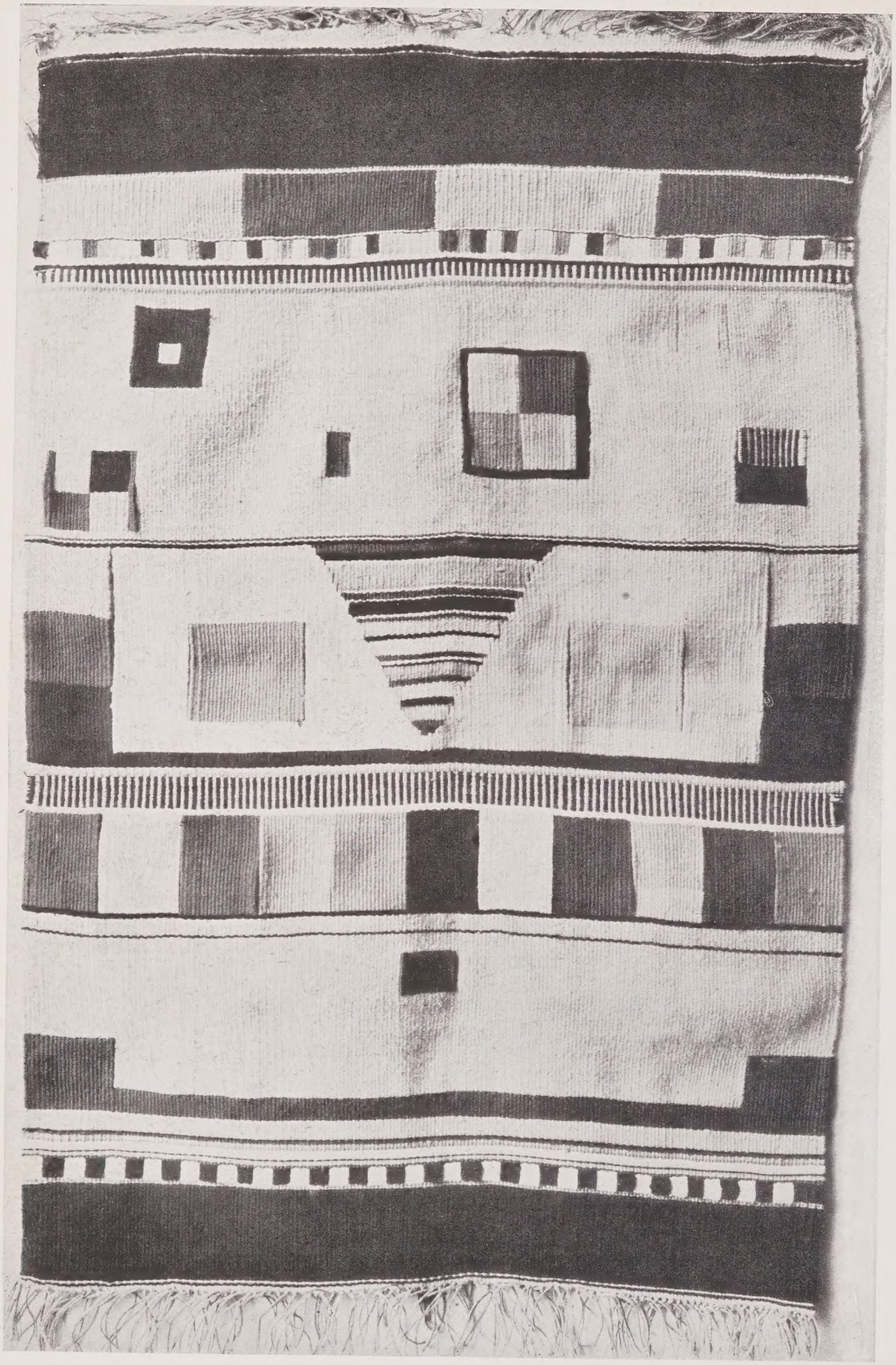


Abb. 90. Gobelin 75:110 cm
Form und Ausführung
M. PFEIFFER-WATENPHUL
Lehrlingsarbeit

Abb. 91. Handgeknüpfter Smyrnateppich 200:300 cm. Form und teilweise Ausführung G. STÖLZL. Gesellenarbeit

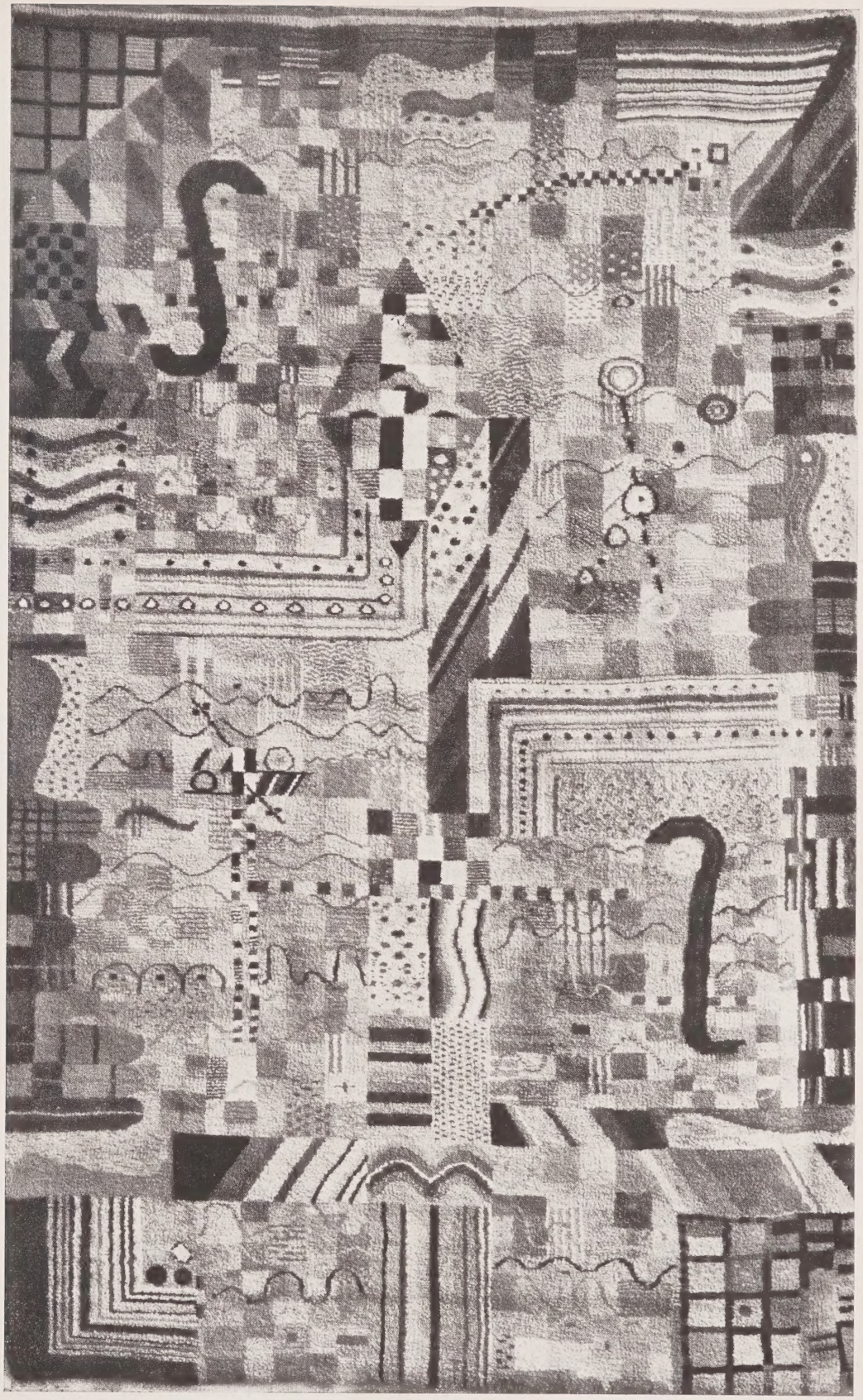


Abb. 92. Wandbehang 105:145 cm. Form und Ausführung M. KÖHLER. Lehrlingsarbeit

DRUCKEREI

Abb. 93. Die Werkstatt
Formmeister: L. FEININGER
Technischer Meister: K. ZAUBITZER

1923

Abb. 94. Aus den Druckereierzeugnissen der Hoch-, Tief- und Flachdruckerei

L. MOHOLY-NAGY

DIE NEUE TYPOGRAPHIE

Die Typographie ist ein Instrument der Mitteilung.
Sie muß eine klare Mitteilung in der eindringlichsten Form sein.
Die Klarheit muß besonders betont werden, weil dies das Wesen unserer Schrift gegenüber den urzeitlichen Bildschriften ist.
Unsere geistige Einstellung zu der Welt ist individuell-exakt (bzw. diese individuell-exakte Einstellung ist heute in der Wandlung zu der kollektiv-exakten), im Gegensatz zu der alten individuell- und später kollektiv-amorphen.
Also zu allererst: eindeutige Klarheit in allen typographischen Werken. Die Lesbarkeit — die Mitteilung darf nie unter einer a priori angenommenen Ästhetik leiden. Die Buchstabentypen dürfen nie in eine vorbestimmte Form z. B. Quadrat gezwängt werden.
Der Druck korrespondiere mit dem Inhalt durch seine den optischen und psychischen Gesetzen untergeordnete Gestaltung.
Wesen und Zweck eines Druckes bestimmen den hemmungslosen Gebrauch aller Zeilenrichtungen (also nicht nur horizontale Gliederung), aller Typen, Schriftgrade, geometrischen Formen, Farben usw.
Mit der Elastizität, Variabilität und Frische des Satzmaterials soll eine neue typographische Sprache geschaffen werden, deren Inanspruchnahme nur der Gesetzmäßigkeit des Ausdrucks und seiner Wirkung unterliegt.
Das Wichtigste für die heutige Typographie ist die Verwendung der zinkographischen Techniken, die mechanische Herstellung von photographischen Reproduktionen in allen Formaten. Was die unexakte Urbildschrift der Ägypter begonnen hat, welche damals ein jeder nach Tradition und persönlicher Fähigkeit deuten konnte, führt die Einbeziehung der Photographie in das heutige Druckverfahren zu ganz exaktem Ausdruck. Bücher (meist wissenschaftliche) mit photographischen Reproduktionen existieren heute schon, aber die Photographien sind darin nur sekundäre Erläuterung zu dem Text. Die Entwicklung überwindet auch diese Phase, und die kleinen wie großen Photographien werden in dem Text an die Stelle heute noch immer individuell interpretierbarer Begriffe, Ausdrücke gesetzt. Die Objektivität der Photographie befreit den bisher rezeptiven Menschen z. B. von den Krücken einer persönlichen Beschreibung und er wird zur Formung einer eigenen Meinung mehr gezwungen sein, als je.
Man könnte sagen, daß eine derartige Verwendung der Photographie in kurzer Zeit dazu führen muß, einen wesentlichen Teil der Literatur durch den Film zu ersetzen. Die Entwicklung geht tatsächlich dahin (wie heute z. B. durch den Gebrauch des Telephons viel weniger Briefe geschrieben werden, als früher). Es ist kein Einwand, daß der Film einen größeren Apparat braucht. Dies ist nur scheinbar so; der Film wird bald eine ebenso geläufige Technik sein, wie jetzt der Buchdruck.
Eine ebenso wesentliche Veränderung wird durch das Einbeziehen der Photographie bei dem Plakat erzielt. Das Plakat muß alle psychischen Momente des sofortigen Wirkens in Anspruch nehmen. Durch die richtige Verwendung des photographischen Apparates und der verschiedenen photographischen Techniken: Retusche, Decken, Übereinanderkopieren, Verzerrung, Vergrößerung usw. ist der größte Wirkungsbereich geöffnet.
Die zwei neuen Möglichkeiten für das Plakat sind 1. die Photographie, mittels welcher wir heute den größten und frappantesten Erzählungsapparat besitzen, 2. die kontrastierend-eindringlich verwendete Typographie mit den unzähligen Variationen der überraschenden Buchstabenanordnung, der gleichen und gemischten Typen, verschiedenen Satzmaterialien Farben usw. je nach der Forderung der Wirkung.

WASSILY KANDINSKY

ÜBER DIE ABSTRAKTE BÜHNENSYNTHESE

Im Theater ist ein sonderbarer Magnet mit einer sonderbaren verborgenen Kraft eingeschlossen.
Nicht selten gewann dieser Magnet größere Spannungen der Anziehungskraft, die scheinbar zu größeren spannenden Mitwirkungen bringen konnten.
Aber dem Aufschwung folgte der Niedergang und es bildete sich eine feste, kalte Kruste über das innere Wesen des Theaters.
Gerade heute ist diese Kruste so stark, dick und kalt geworden, daß die pulsierende Kraft scheinbar für alle Zeiten erstarrte.
Es dürfte heute eher als je vom Niedergang des Theaters gesprochen werden. Nicht umsonst wird ihm der gleichgültige Rücken gekehrt und das erwartende Gesicht wird nicht umsonst dem Variété, dem Zirkus, dem Kabarett, dem Kino zugewendet. Die alten Theaterformen — Drama, Oper, Ballett — sind zu Museumsformen verhärtet und nur im Sinne des Museums können sie wirken. Das übrige ist ihnen verloren gegangen[1].
Und trotzdem ist der heutige Tag die Schwelle des neuen Aufschwunges, der in der keimenden und kommenden Größe alle früheren Höhen weit überragen wird.
Der verborgene Magnet wird lebendig und sein Pulsieren wird immer mehr hörbar. Von außen kommen neu gespitzte Kräfte zu Hilfe, die berufen sind, die harte Kruste zu sprengen.

●

Das Gebäude (Architektur), das nicht anders wie farbig sein kann (Malerei) und jeden Augenblick geteilte Räumlichkeiten (Plastik) zusammenzuschmelzen vermag, saugt durch die geöffneten Türen Menschenströme in sich und ordnet sie in schematische strenge Reihen.
Alle Augen in einer Richtung, alle Ohren zu einer Quelle. Höchste Empfangsspannung, die hier entladen werden sollte.
Das ist die äußere Möglichkeit des Theaters, die auf die neue Gestaltung wartet.

●

In dieser abgesonderten Welt der Spannung ist eine andere abgesonderte Welt, zu der die Augen und Ohren gerichtet sind — die Bühne.
Hier ist das versprechende Zentrum des Theaters, das durch höchste Spannung eigenen Lebens die höchste Spannung der harrenden Reihen entladen sollte.
Die aufsaugende Fähigkeit dieses Zentrums ist grenzenlos — sie vermittelt durch die höchsten Spannungen die sämtlichen Kräfte der sämtlichen Künste den harrenden Reihen.
Das ist die innere Möglichkeit des Theaters, die auf die neue Gestaltung wartet.

●

Die sämtlichen einzelnen heutigen Künste vertiefen sich seit Jahrzehnten in eigene Kräfte. Sie zerlegen rücksichtslos die eigenen Mittel bis an die letzte Grenze und prüfen diese Mittel unbewußt oder bewußt auf der inneren Wage.

[1] S. m. Artikel »Über Bühnenkomposition« in »Der Blaue Reiter«, Piper-Verlag, München, II. Auflage 1916.

Das ist die Periode der großen Analyse, die von großer Synthese laut redet. Das Zerlegen soll dem Zusammenlegen dienen, der Abbau — dem Aufbau.
So sieht heute die »große Welt« aus und die in ihr lebenden kleinen Welten spiegeln genau ihre Schicksale ab. Dieses Schicksal soll das Theater teilen.

●

Jede Kunst hat eine eigene Sprache und die ihr allein geeigneten Mittel — der abstrakte innere Klang ihrer Elemente. In diesem abstrakten inneren Klang ist keine dieser Sprachen durch eine andere zu ersetzen. So ist jede abstrakte Kunst von allen anderen grundsätzlich verschieden. Darin liegt die Stärke des Theaters.
Der im Theater verborgene Magnet hat die Kraft, alle diese Sprachen an sich zu ziehen, alle Mittel der Künste, die gemeinsam die größte Möglichkeit der monumentalen abstrakten Kunst bieten.
Bühne:

1. Raum und Räumlichkeit — Mittel der Architektur — der Boden, auf dem jede Kunst zu ihrem Wort kommen kann, damit gemeinsame Sätze entstehen,
2. die vom Objekt unabtrennbare Farbe — Mittel der Malerei — in ihrer räumlichen und zeitlichen Ausdehnung, ganz besonders in der Form des farbigen Lichtes,
3. die einzelnen räumlichen Ausdehnungen — Mittel der Plastik — mit den positiven und negativen Luftgestaltungen,
4. der organisierte Klang — Mittel der Musik — mit den zeitlichen und räumlichen Ausdehnungen,
5. die organisierte Bewegung — Mittel des Tanzes — zeitliche, räumliche, abstrakte Bewegungen nicht des Menschen allein, sondern des Raumes, der abstrakten Formen, die eigenen Gesetzen unterliegen;
6. endlich die letzte uns bekannte Kunst, die ihre abstrakten Mittel noch nicht entblößt hat — die Dichtung — stellt das menschliche Wort in der zeitlichen und räumlichen Ausdehnung zur Verfügung.

Wie die Plastik in der Architektur teilweise aufgeht, so geht die Dichtung in der Musik teilweise auf. Also streng genommen ist die reine abstrakte Form des Theaters die Summe der abstrakten Klänge:

1. der Malerei — Farbe,
2. der Musik — Klang,
3. des Tanzes — Bewegung

im gemeinsamen Klange der architektonischen Gestaltung.
Hier fängt die abstrakte Bühne an, die zu reinen Formen der abstrakten Bühnenkomposition werden kann und bald wird, und für die die analytische Periode der gesamten Künste eine unumgängliche Vorstufe ist.

●

Die Künste, die ein eigenes Leben weiterführen werden, wofür ebenso wichtig und unumgänglich die analytische Periode ist, werden der Bühne rein synthetisch dienen können. In diesem Falle verzichten sie auf eigene Ziele, um dem Gesetz der Bühnenkomposition zu unterliegen, die den anderen Künsten gleich zur neuen Praxis nur mit Hilfe der Kunsttheorie kommen kann.
Die Methoden der Kunstwissenschaft, der einzelnen Künste und der synthetischen Theaterkunst bleiben dieselben, d. h. sie muß drei Hauptfragen umfassen:
Speziell auf der Bühne:

1. Elemente der Bühne und ihre inneren Kräfte — Grundelemente, Hilfselemente usw., d. h. genaue systematische Prüfung der abstrakten Werte.
2. Das Gesetz des Aufbaues — Konstruktion der Bühnenelemente, die ebenso rein wissenschaftliche experimentale Arbeiten voraussetzen.
3. Das Gesetz der Unterordnung der Elemente und der Konstruktion dem inneren Ziele des Werkes — Komposition.

Es sollen Theaterlaboratorien veranstaltet werden, wo einzelne Elemente im Sinne und zum Zweck des Theaters geprüft werden sollen. Schematischer Aufbau der einzelnen Teile soll die Kräfte und Mittel der Konstruktion entdecken und abwägen, wobei das Gesetz des Gegensatzes im Sinne des Mit- und Auseinandergehens in erster Linie verwendet sein soll — Farbe, Klang, Bewegung in daraus entstehenden Zusammenhängen und zeitlichen Zusammenwirkungen.
Dem schöpferischen Geist werden diese Vorarbeiten zum Schaffen des lebenden Werkes als Werkzeuge dienen.

OSKAR SCHLEMMER

BALLETT?

Ballett! — Denn von den wesentlichen Erscheinungsformen des Tanzes, dem kultischen Seelentanz und dem ästhetischen Mummenschanz, dies Letztere. Dort in der Folge die Nacktheit, hier das Kostüm, das Vermummende. (Dazwischen die Fähnchendürftigkeit und Flatterseligkeit heutiger Tänzetänzerinnen, deren Mittelmäßigkeit sie Nacktheit wie Kostüm gleichermaßen scheuen läßt.) Der Nacktheit den Tempel, den wir jedoch nicht haben und der Körper fordert, die so rar geworden sind wie der Geist, der sie baut; das Kostüm aber auf das Theater, das, seiner Sache zwar fremd genug, immerhin die Stätte ist, auf der mit mehr oder weniger Bewußtsein etwas »gemacht« und »vorgemacht« wird. Das Theater, die Welt des Scheins, gräbt sich sein Grab, je mehr es sich um Wirklichkeit bemüht und der Mime desgleichen, wenn er vergißt, daß er vor allem künstlich ist. Die Mittel jeder Kunst sind künstliche und jede Kunst gewinnt durch das Erkennen und Bekennen ihrer Mittel. Heinrich von Kleists »Über das Marionettentheater« ist die überzeugende Mahnung an dieses Künstliche und vollends sind es E. T. A. Hoffmanns »Phantasiestücke« (der vollkommene Maschinist, die Automate). Chaplin wirkt heute Wunder durch das Gleichnis vollendeter Unnatur und künstlerischer Vollendung.

Ob die Mechanisierung des Lebens von heute durch Maschine und Technik, gegen die sich die Sinne nicht verschließen können, die Maschine Mensch und den Mechanismus Körper so nachdrücklich fühlbar und bewußt werden läßt, ob die Vorgänge in der Kunst, voran die Malerei, es sind, die nach dem Bankrott der Überfeinerung die Quellen und Wurzeln alles Schaffens suchen und alles Erste, Primäre neu entdecken, wie einerseits der Sinn für die Urelemente des Unbewußten, Undeutbaren durch die Künste der geistig Armen, der Neger, Bauern, Kinder und Irren erschlossen ward, so auch der Gegenpol erstarkte und eine neue Mathematik im Relativen sich ankündigte — es sind die Wellen eines Wollens, die zum Ziele treiben. Der Wille zur Synthese, der die heutige Kunst beherrscht, der die Baukunst zur Ordnerin der zersplitterten Gebiete aufruft, um diese sowohl zu ihrer eigenen wie einer universellen Einheit zu führen, ergreift desgleichen das Theater um seiner gesamtkünstlerischen Möglichkeiten willen. Ja, in heutiger Zeit mit größerer Aussicht auf Realisation, wenngleich in Surrogaten: wir bauen in Leinewand und Pappe, wenn Stein und Eisen uns utopisch werden sollen!

Der theatralische Tanz, Urform für Oper und Schauspiel, daraus sich beide entwickelten, fristet heute als Ballett ein kümmerliches Dasein. Einst war es anders: es wurde Weltgeschichte getanzt in jener unverbindlichen Muse, die nichts sagt und alles nur bedeutet. 1669 tritt Ludwig XIV. in dem Ballett Flora zum letzten Male als öffentlicher Tänzer auf. Daten, die Geschichtsschreiber als Aufstieg verzeichnen, werden zu solchen des Niedergangs: 1681 Auftreten von Tänzerinnen, da bisher der Tanz auch weiblicher Rollen von Männern ausgeführt wurde; 1772 Abschaffung der Gesichtsmasken: der schöne Gardel tritt im Schmuck des eigenen blonden Haares auf und besiegt Vestris, der stets in ungeheurer schwarzer Perücke mit Gesichtsmaske und einer großen vergoldeten Sonne aus Kupferblech auf der Brust tanzte . . .

Der theatralische Tanz kann heute wieder Ausgangspunkt der Erneuerung sein. Nicht durch Tradition belastet wie Oper und Schauspiel und durch Wort, Ton und Geste verpflichtet, ist er frei und prädestiniert, das Neue auf sachte Weise in die Sinne zu senken: maskiert und vor allem — verschwiegen.

Das Triadische Ballett, Tanz der Dreiheit, Wechsel der Eins, Zwei und Drei in Form, Farbe und Bewegung soll durch die Planimetrie der Tanzfläche und die Stereometrie der sich bewegenden Körper jene Dimensionalität des Raumes erzeugen, die durch Verfolgung elementarer Grundformen wie Gerade, Diagonale, Kreis, Ellipse und deren Verbindungen

untereinander notwendigerweise entstehen muß. So wird der Tanz, seiner Herkunft nach dionysisch und ganz Gefühl, apollinisch-streng in seiner endlichen Gestalt, Sinnbild des Ausgleichs von Polaritäten.
Das Triadische Ballett, das mit dem Heiteren kokettiert ohne der Groteske zu verfallen, das Konventionelle streift ohne mit dessen Niederungen zu buhlen, zuletzt Entmaterialisierung der Körper erstrebt ohne sich okkultisch zu sanieren, soll die Anfänge zeigen, daraus sich ein deutsches Ballett entwickeln könnte, das in Stil und Eigenwert so verankert wäre, um sich gegenüber vielleicht bewundernswerten, doch wesensfremden Analogien zu behaupten. (Russisches, schwedisches Ballett.)

September 1922

DIE BÜHNENWERKSTATT

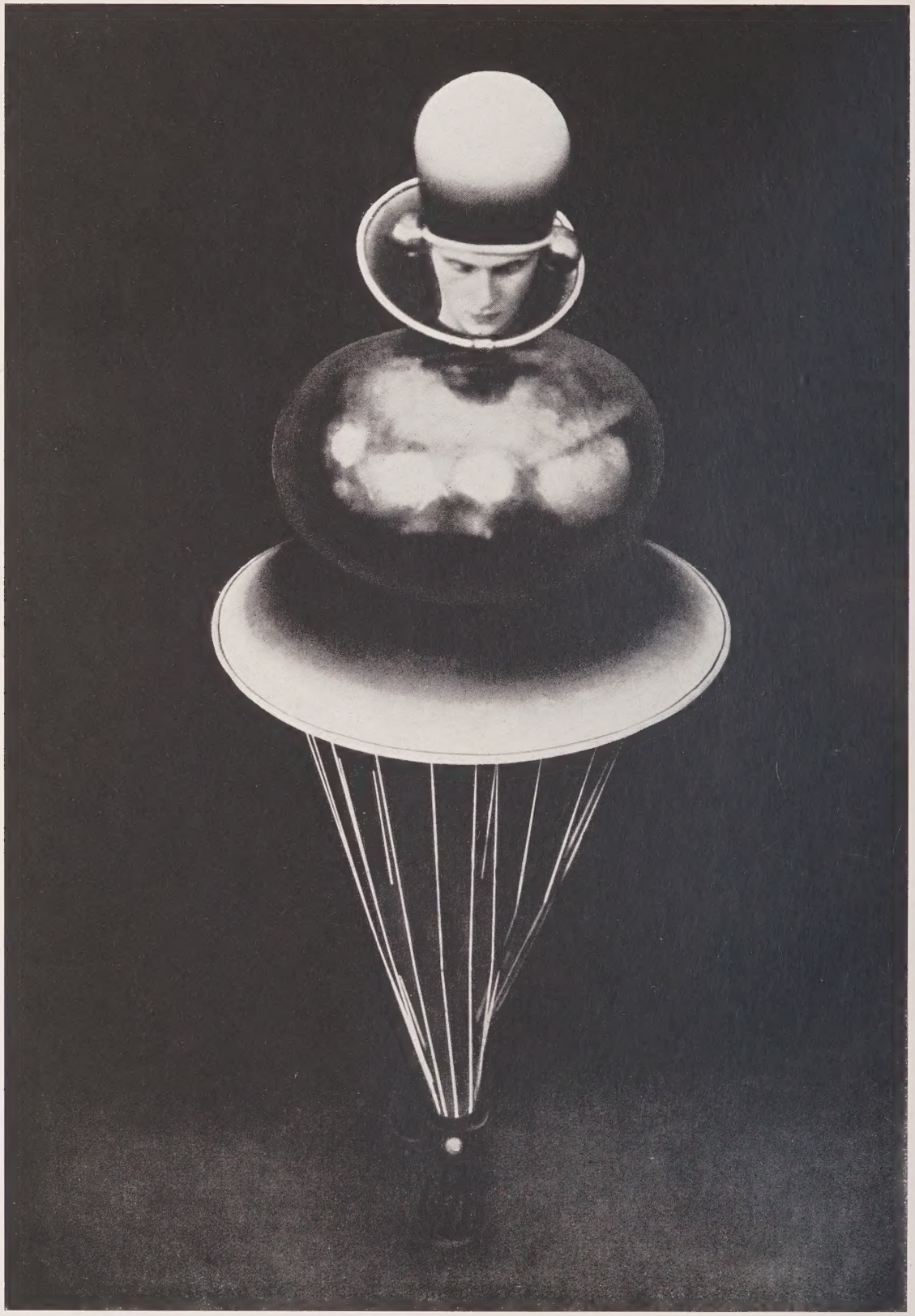
Leitung: 1923 L. SCHREYER
O. SCHLEMMER

Abb. 95. L. SCHREYER: Blatt I aus dem Spielgang des Bühnenwerkes „Kreuzigung". Holzschnittbuch, ausgeführt in der Werkstatt der Kampfbühne Hamburg 1920

Abb. 96. L. SCHREYER: Blatt II aus dem Spielgang des Bühnenwerkes „Kreuzigung“ Holzschnittbuch, ausgeführt in der Werkstatt der Kampfbühne Hamburg 1920

Abb. 97. Figurine
für das
„Triadische Ballett"
Form
O. SCHLEMMER
Ausführung
C. SCHLEMMER

Abb. 98. Figurine für das „Triadische Ballett". Form O. SCHLEMMER Ausführung C. SCHLEMMER



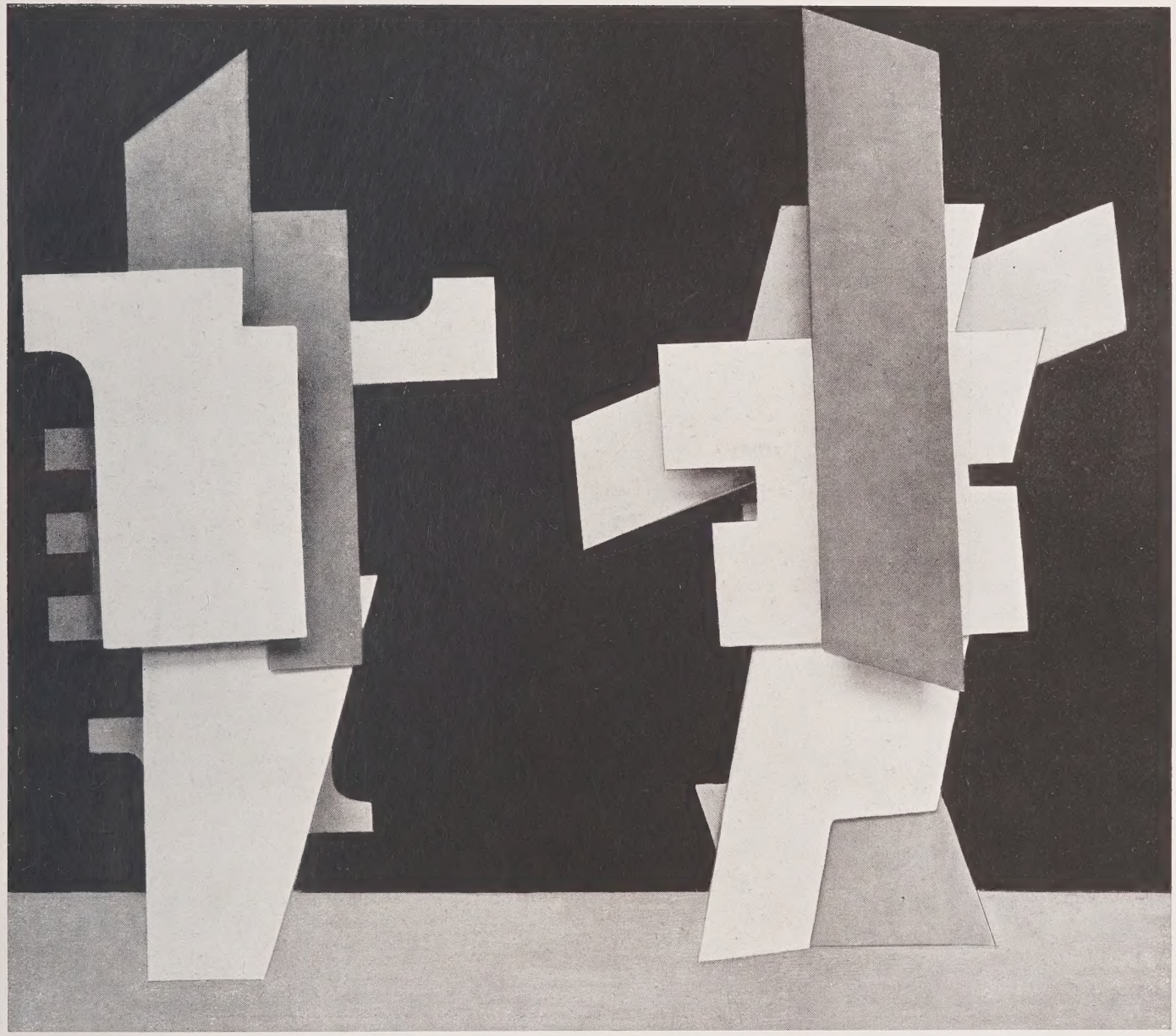


Abb. 99. Bühnenwerkstatt: Figurinen für „Das mechanische Ballett“ Form und Ausführung K. SCHMIDT. G. TELTSCHER

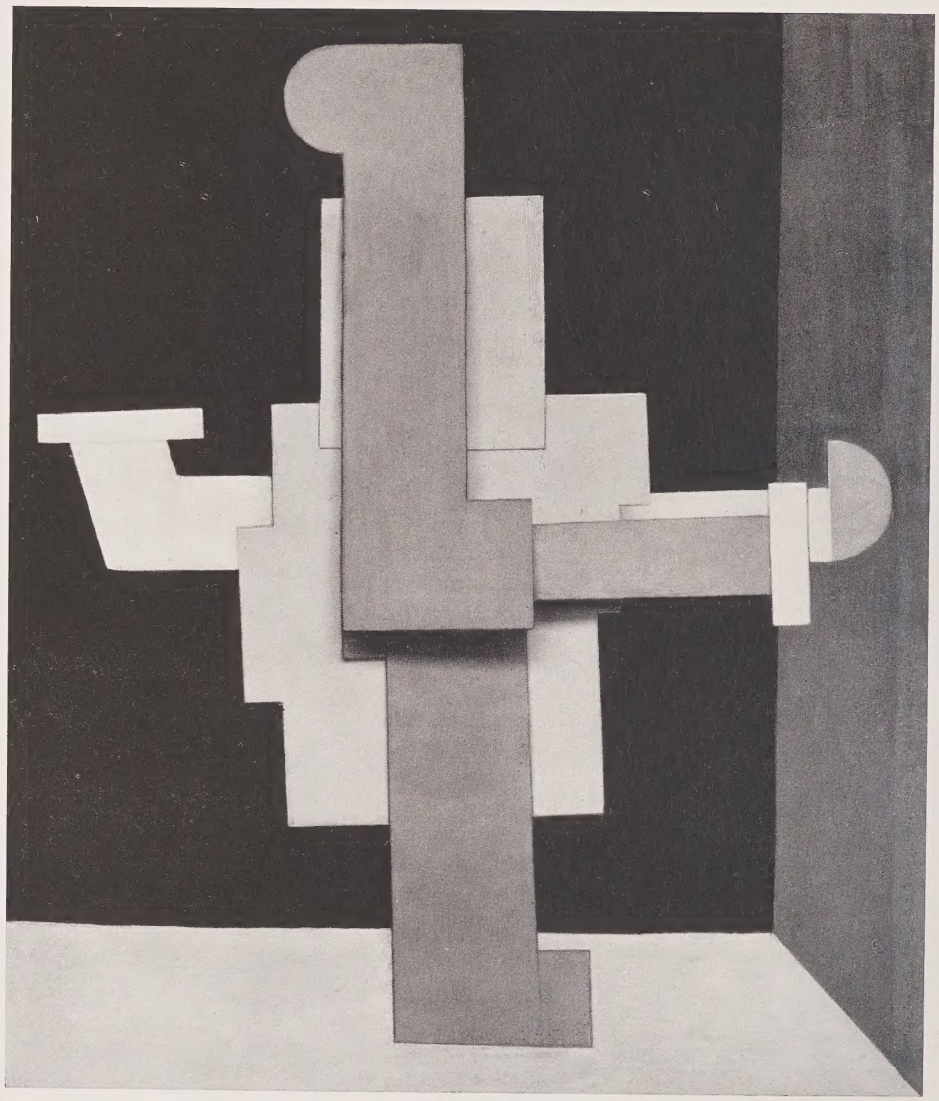


Abb. 100. Bühnenwerkstatt: Figurine für „Das mechanische Ballett“
Form und Ausführung
K. SCHMIDT. G. TELTSCHER

Farbtafel IX. Originallithographie. Bühnenwerkstatt:
Bühnenentwurf für „Das mechanische Ballett“
K. SCHMIDT

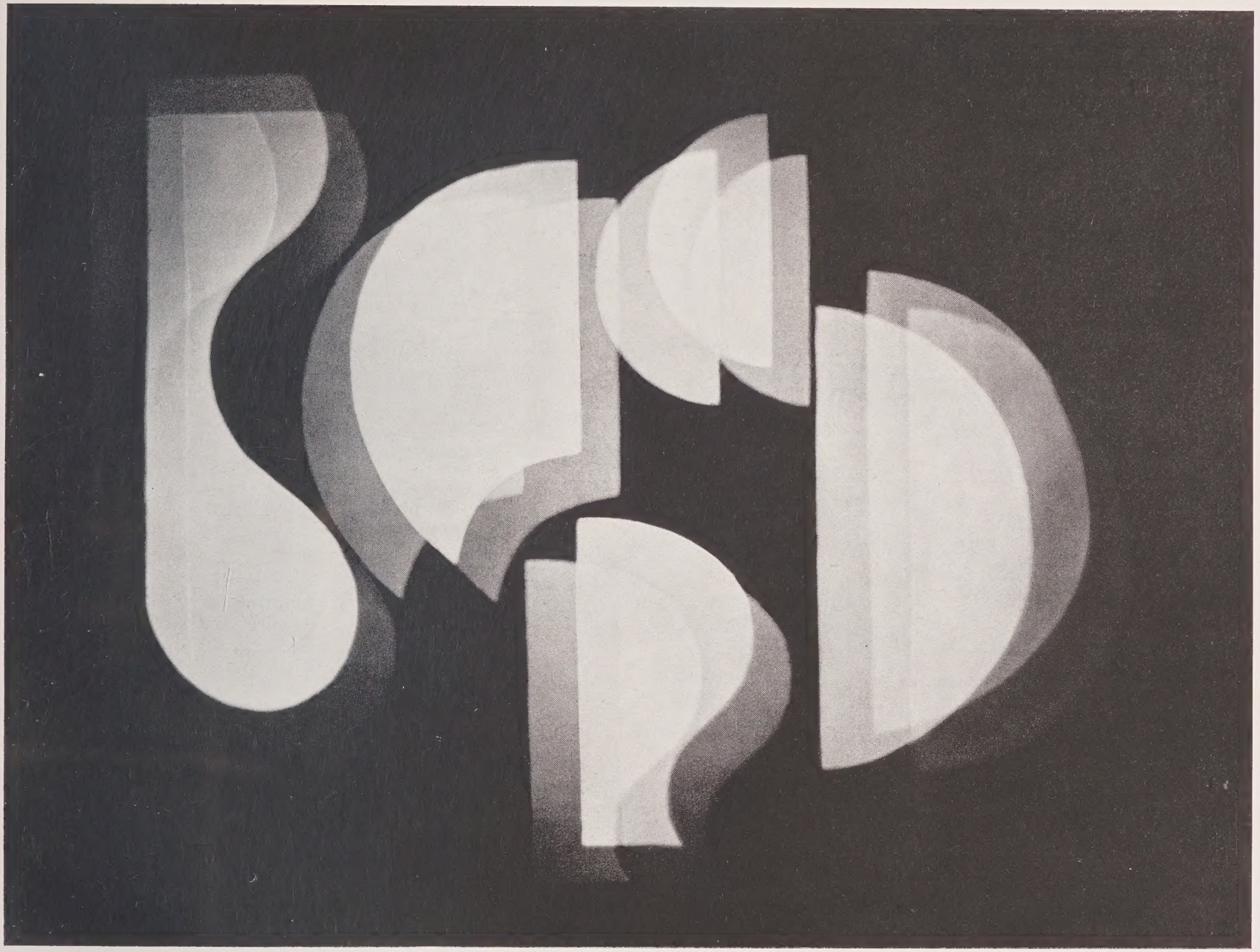
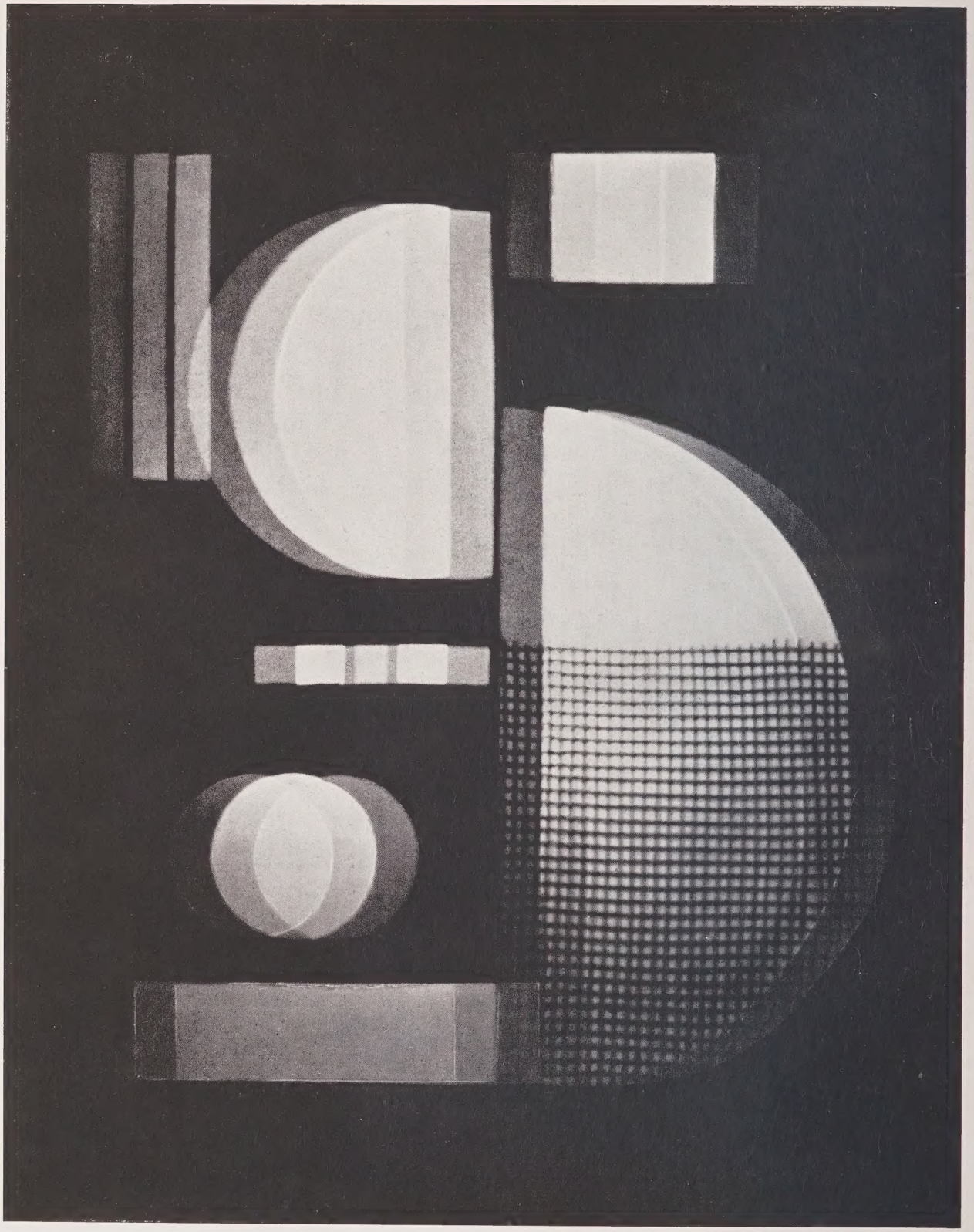
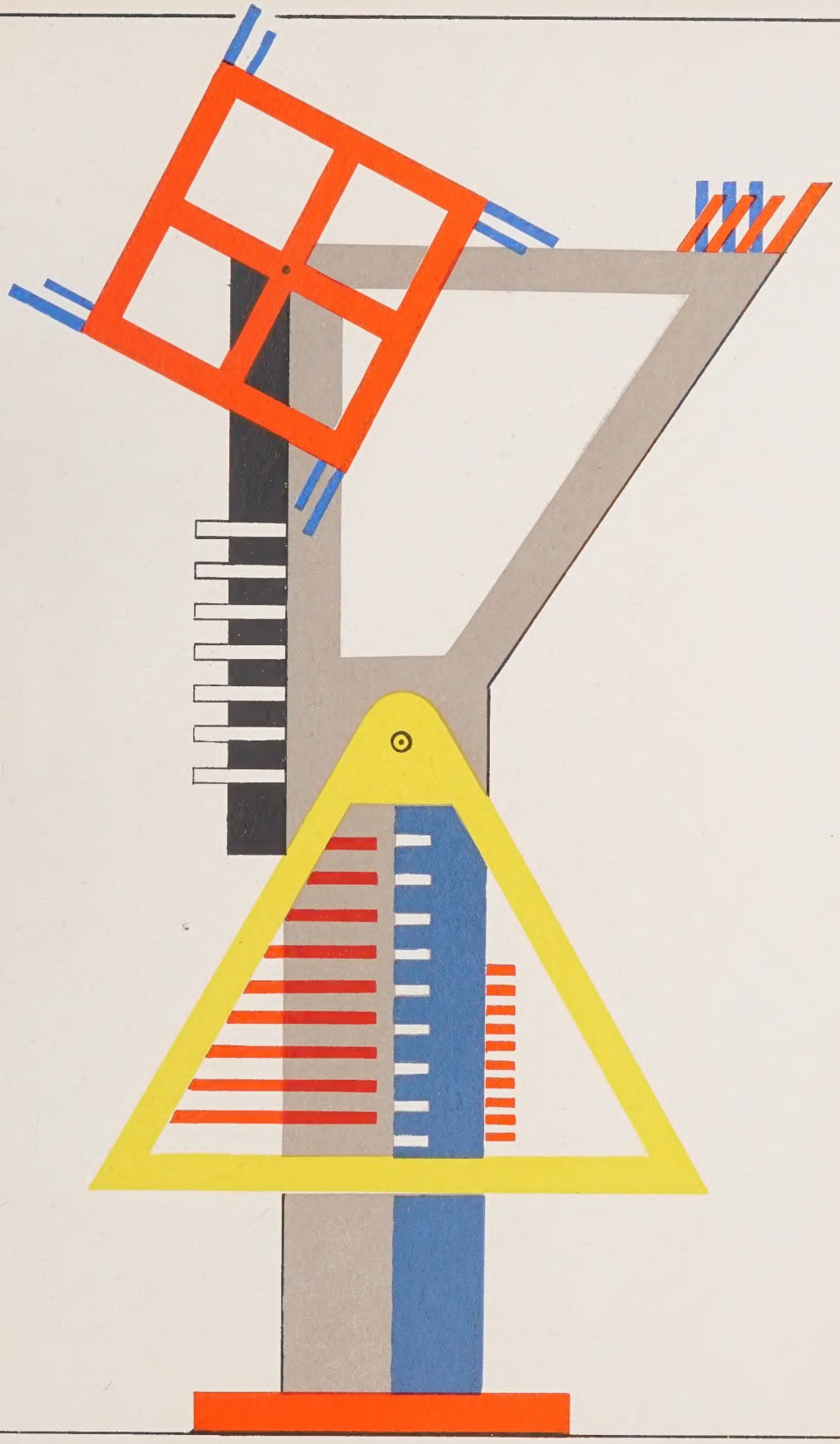


Abb. 101. Bühnenwerkstatt: Reflektorisches Lichtspiel
Form und Ausführung
K. SCHWERDTFEGER

Abb. 102. Bühnenwerkstatt:
Reflektorisches Lichtspiel
Form und Ausführung
K. SCHWERDTFEGER





Farbtafel X. Originallithographie. Bühnenwerkstatt:
Aufbau für ein Feuerwerk. Form und Ausführung
K. SCHMIDT

B. DER RAUM

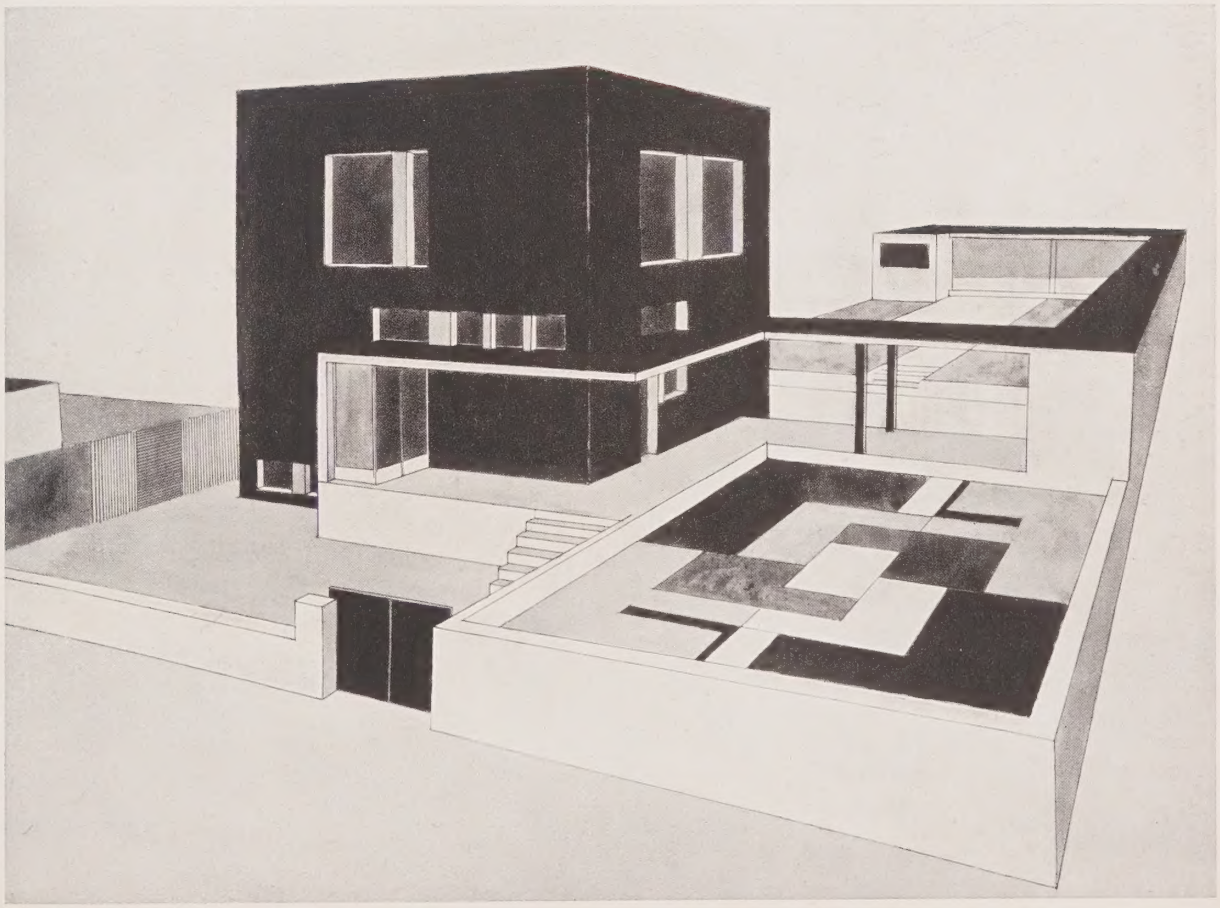


Abb. 103. Haus „Der rote Würfel“ Straßenseite. Entwurf W. MOLNAR

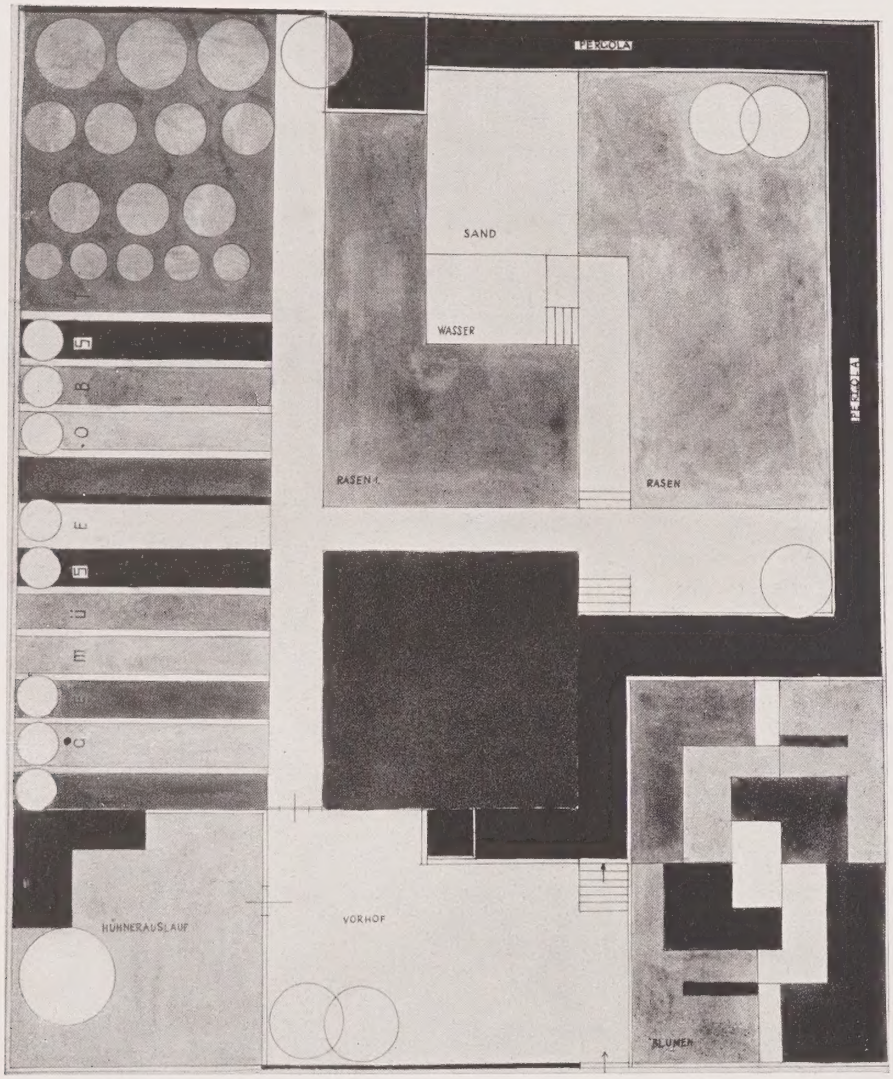


Abb. 104. Haus „Der rote Würfel". Gartenplan. Entwurf W. MOLNAR

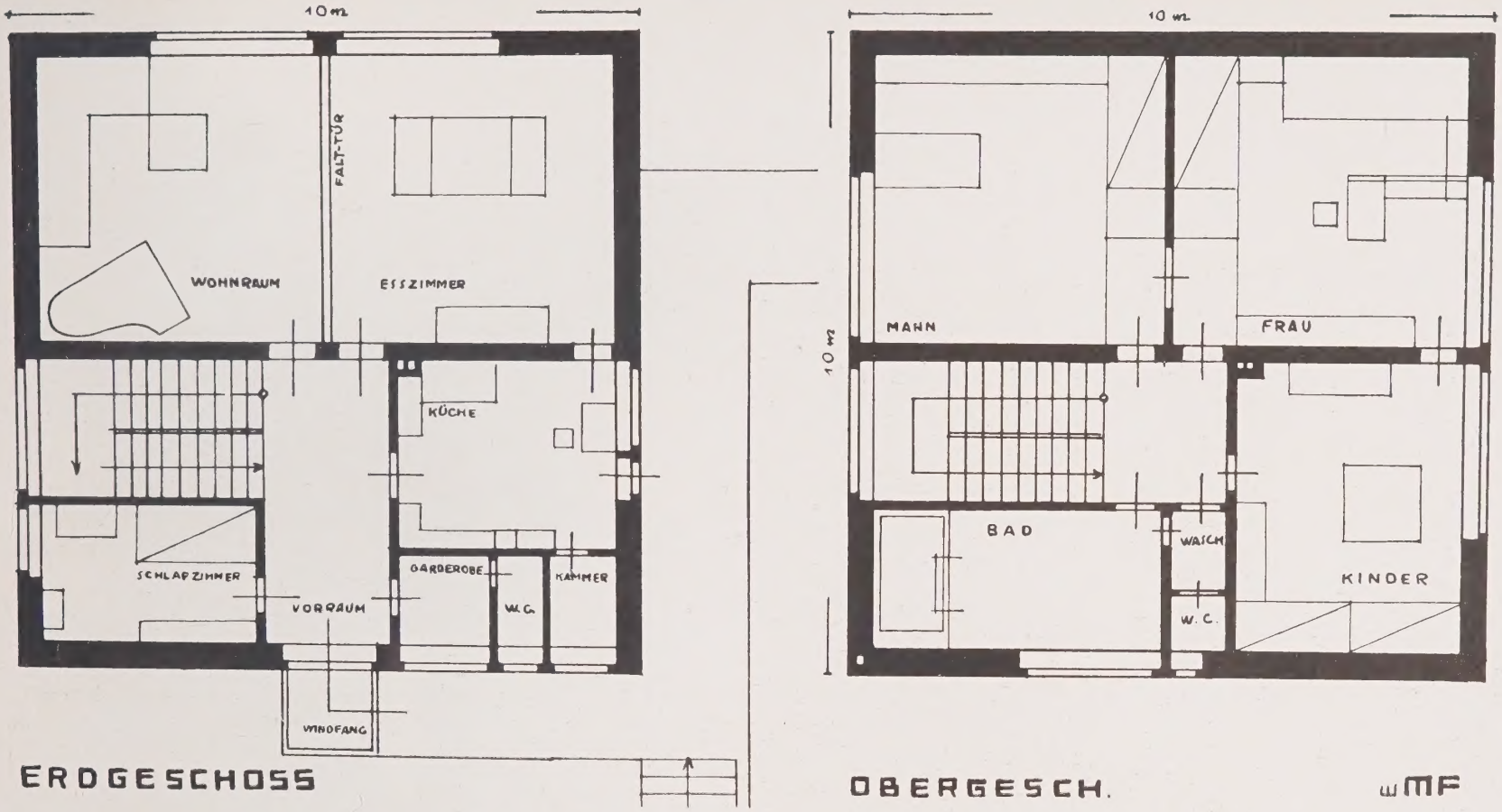


Abb. 105. Haus „Der rote Würfel". Grundriß. Entwurf W. MOLNAR

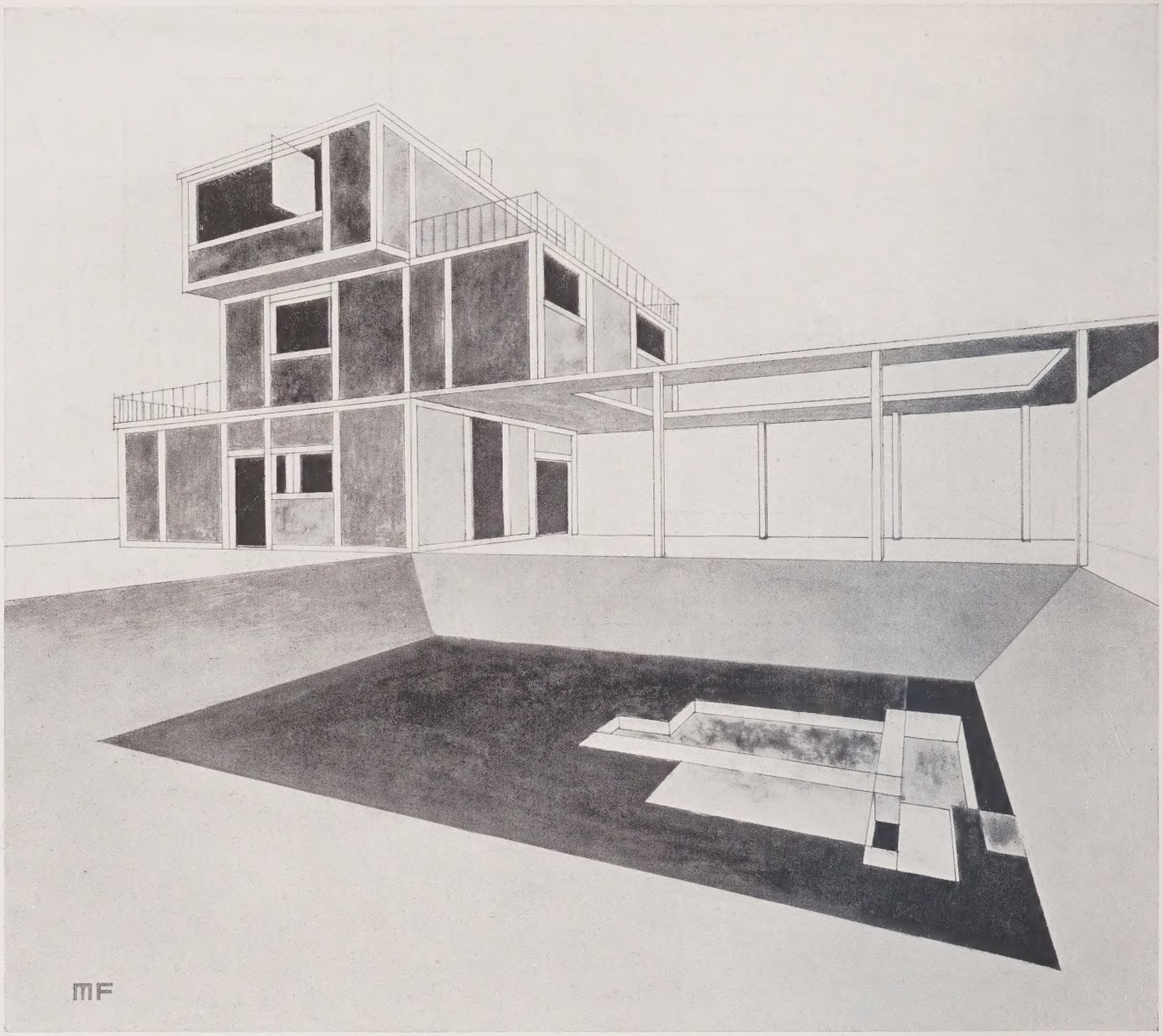
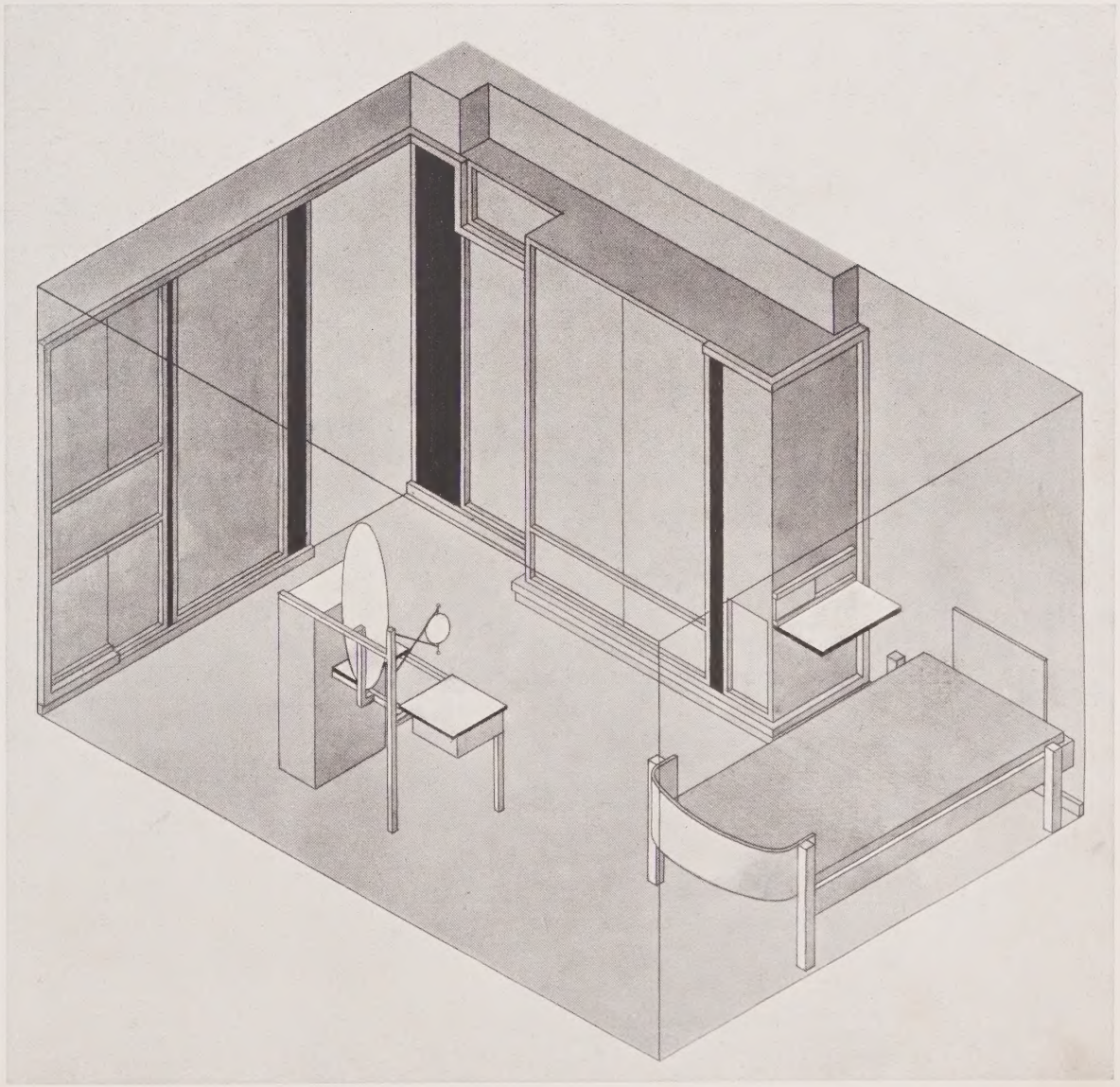


Abb. 106. Entwurf zu einem Wohnhaus in Fachwerk
W. MOLNAR

Abb. 107. Schlafzimmer der Dame im Ausstellungshaus. 1923
M. BREUER



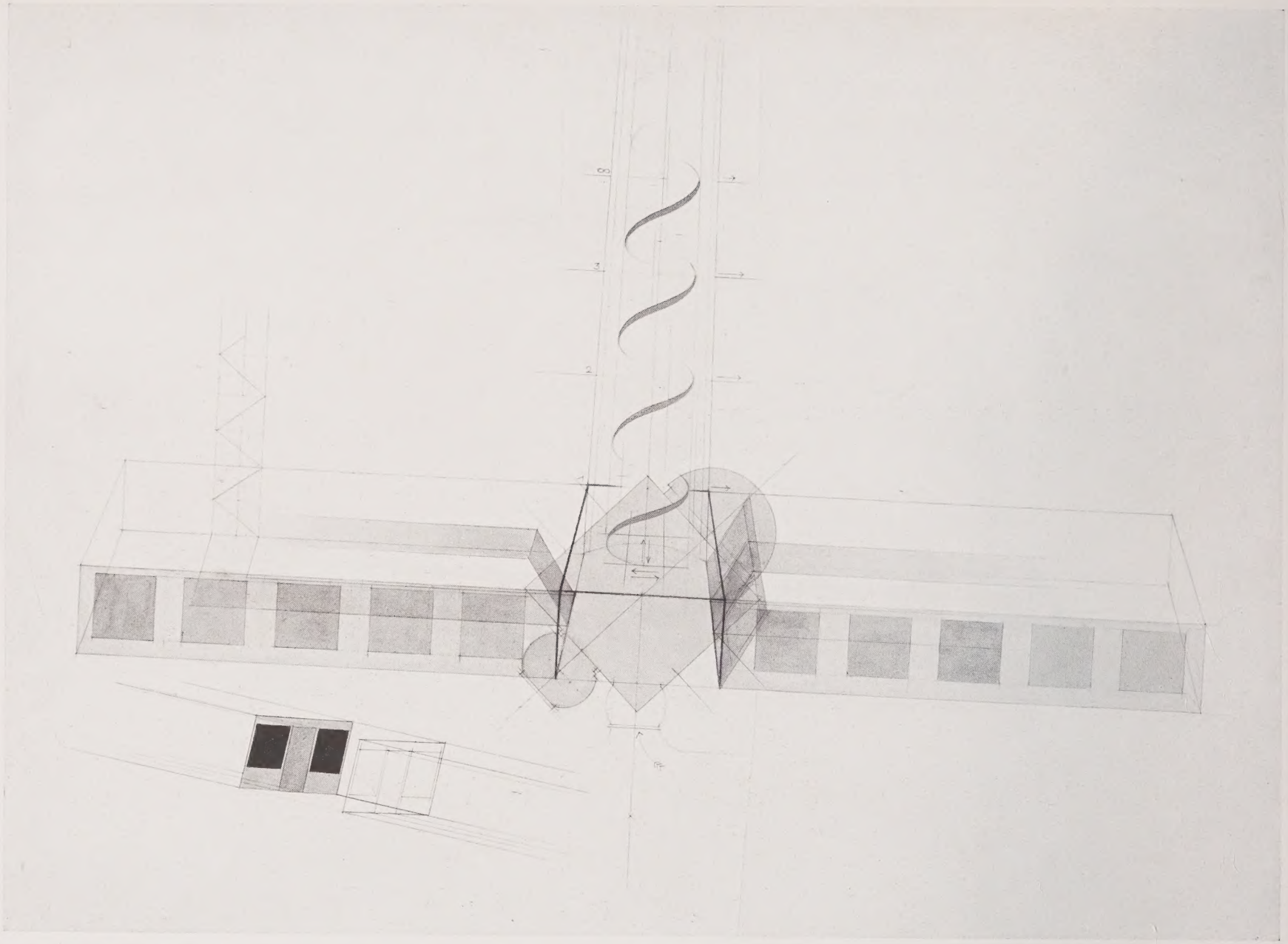
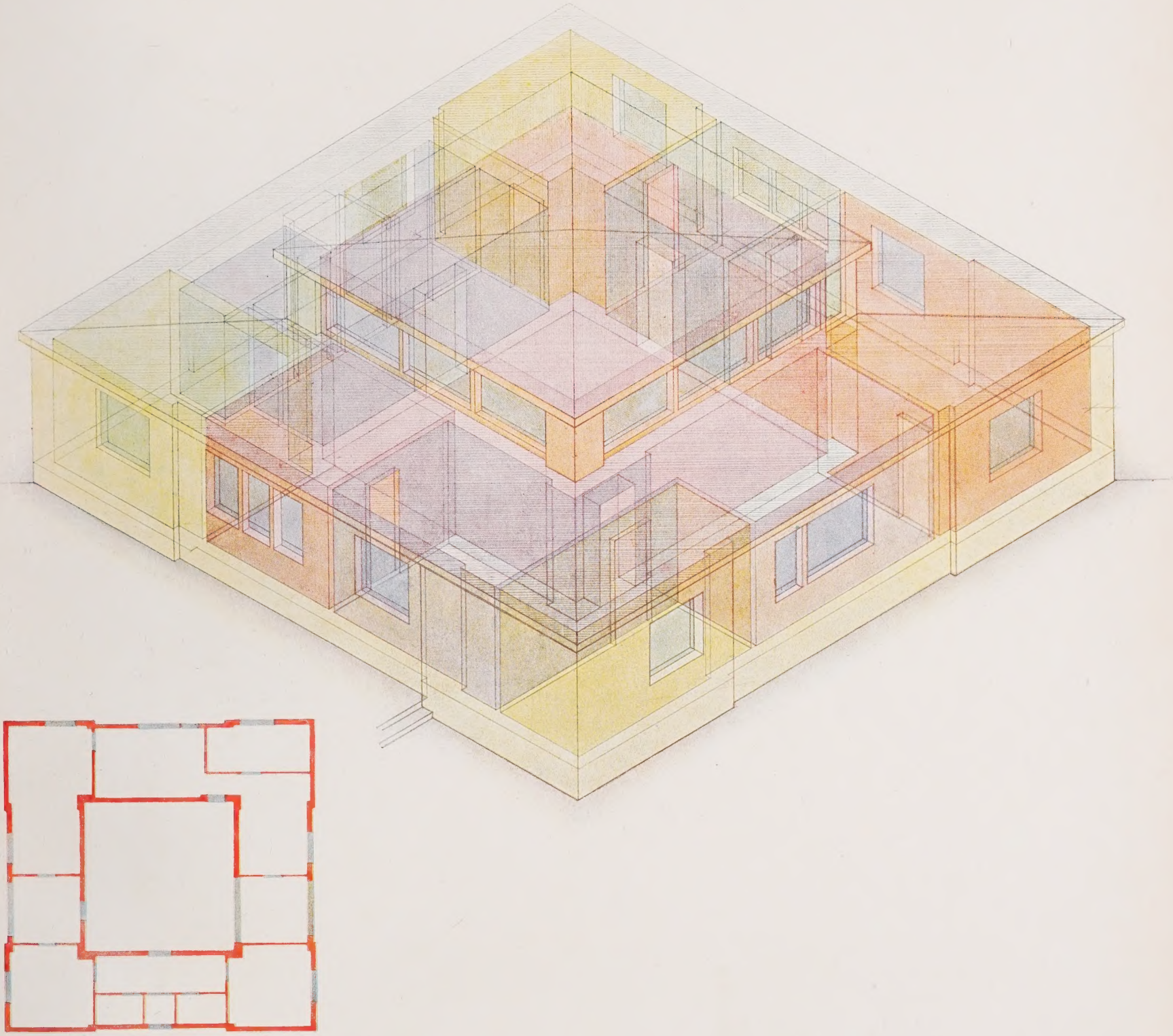


Abb. 108. Architekturzeichnung: Funktionelle Darstellung der Treppen und Fluren des Bauhauses (Hauptgebäude)
H. BAYER



Farbtafel XI. Vierfarbendruck. Einfamilienwohnhaus
auf der Ausstellung des Staatl. Bauhauses 1923
Entwurf G. MUCHE. Zeichnung B. OTTE

Abb. 109. Modell zu Serienhäusern. Variabilität desselben Grundtypes durch wechselweisen An- und Aufbau sich wiederholender Raumzellen. Grundgedanke: Vereinigung größtmöglichster Typisierung mit größtmöglichster Variabilität. Architekturabteilung des Staatlichen Bauhauses. Leitung W. GROPIUS

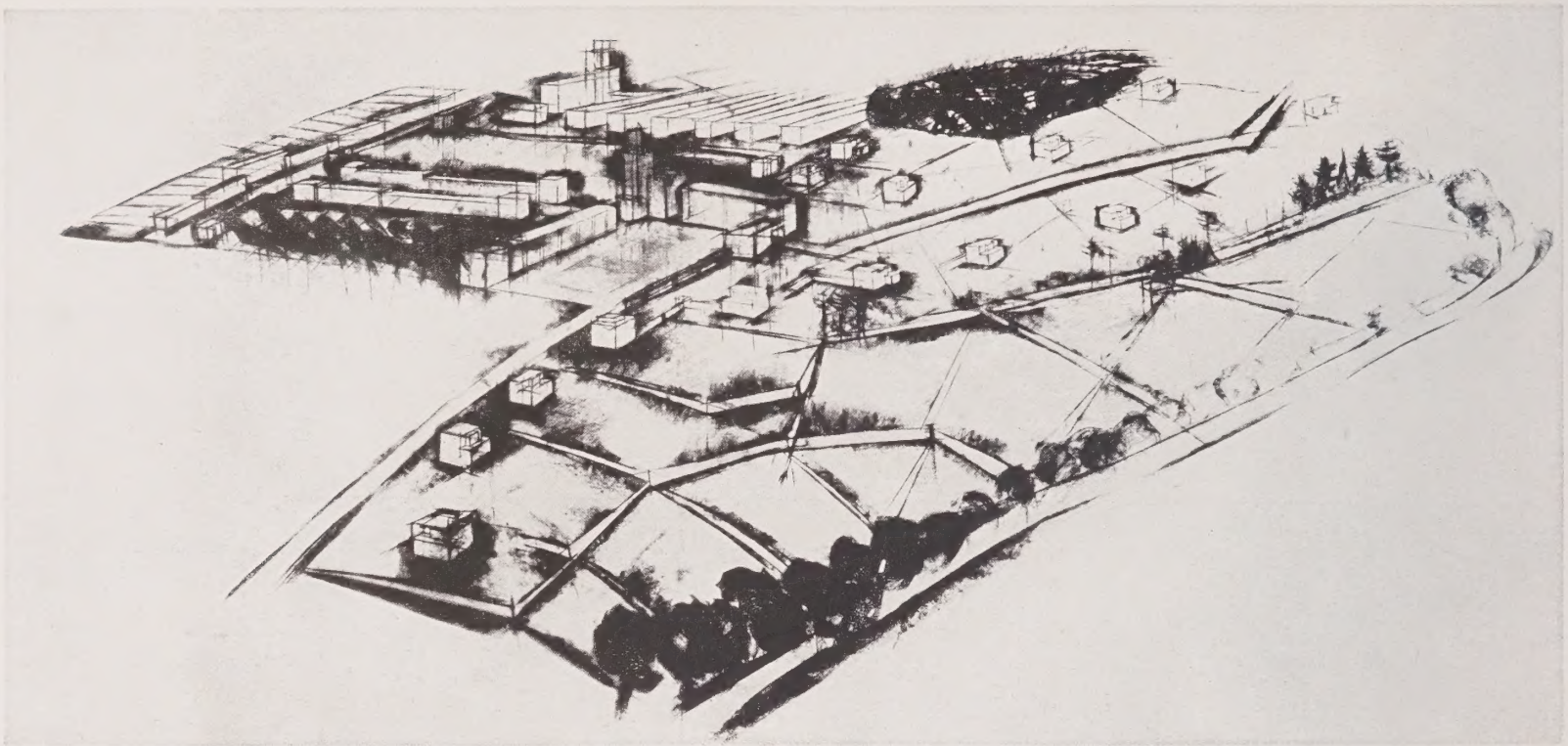
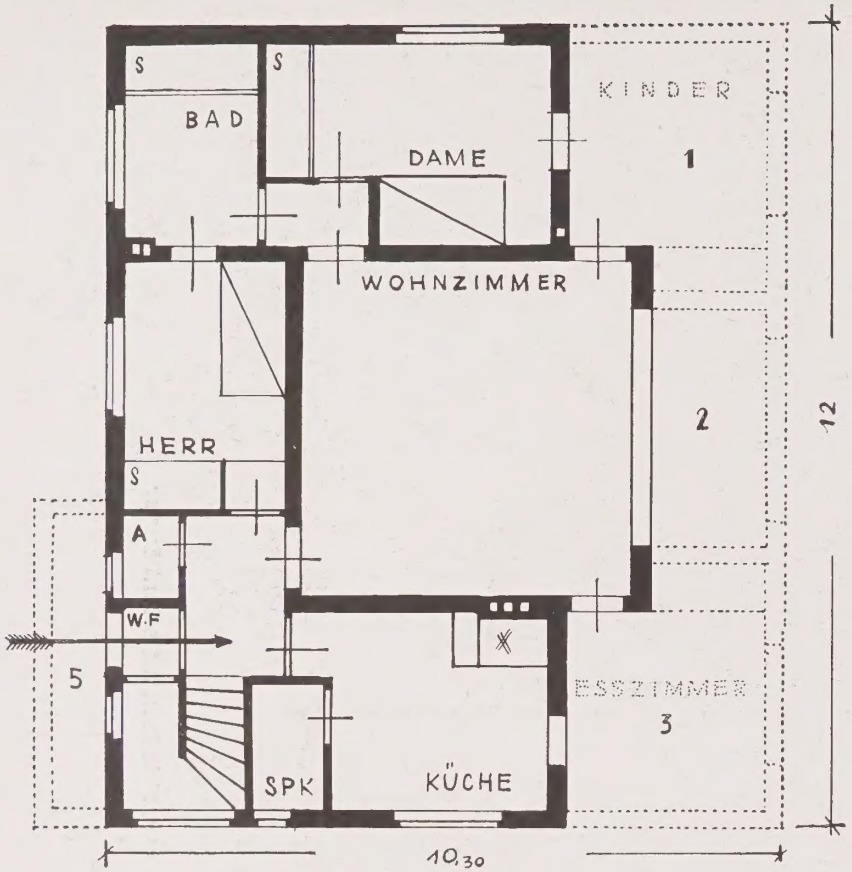


Abb. 110. Gesamtansicht der geplanten Bauhaussiedlung in Weimar. Architekturabteilung des Staatlichen Bauhauses. Leitung W. GROPIUS. Zeichnung: W. MOLNAR

Abb. 111. Darstellung der Raumzellen, aus denen sich die verschiedenen Serienhäuser auf Abbildung 109 und 110 variabel zusammensetzen lassen
Architekturabteilung des Staatlichen Bauhauses. Leitung W. GROPIUS



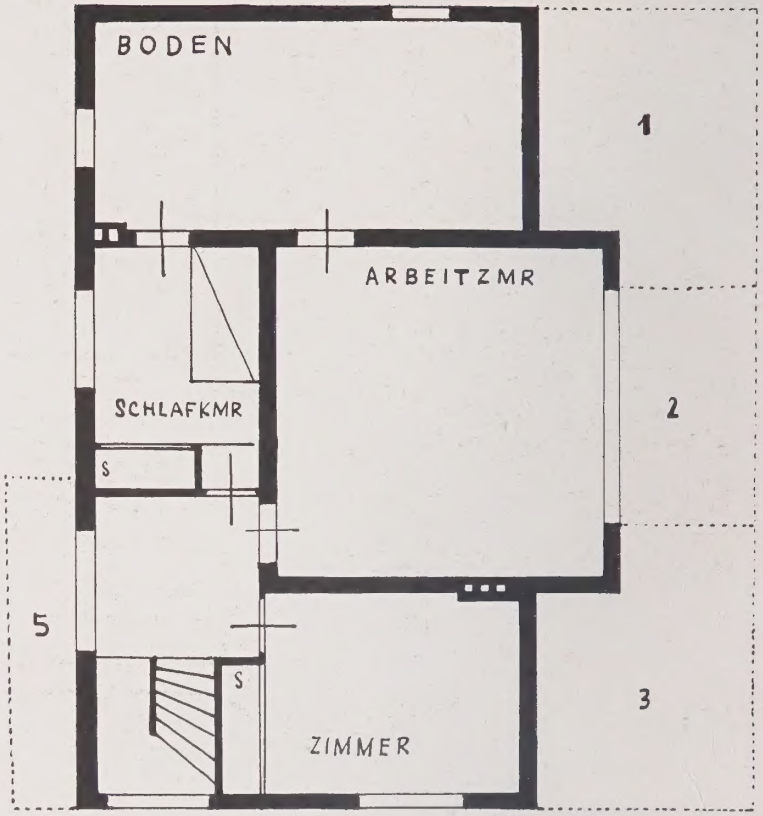


Abb. 112. Variabler Grundriß zu den Serienhäusern (Abb. 109. 110, 111). Architekturabteilung des Staatlichen Bauhauses. Leitung W. GROPIUS

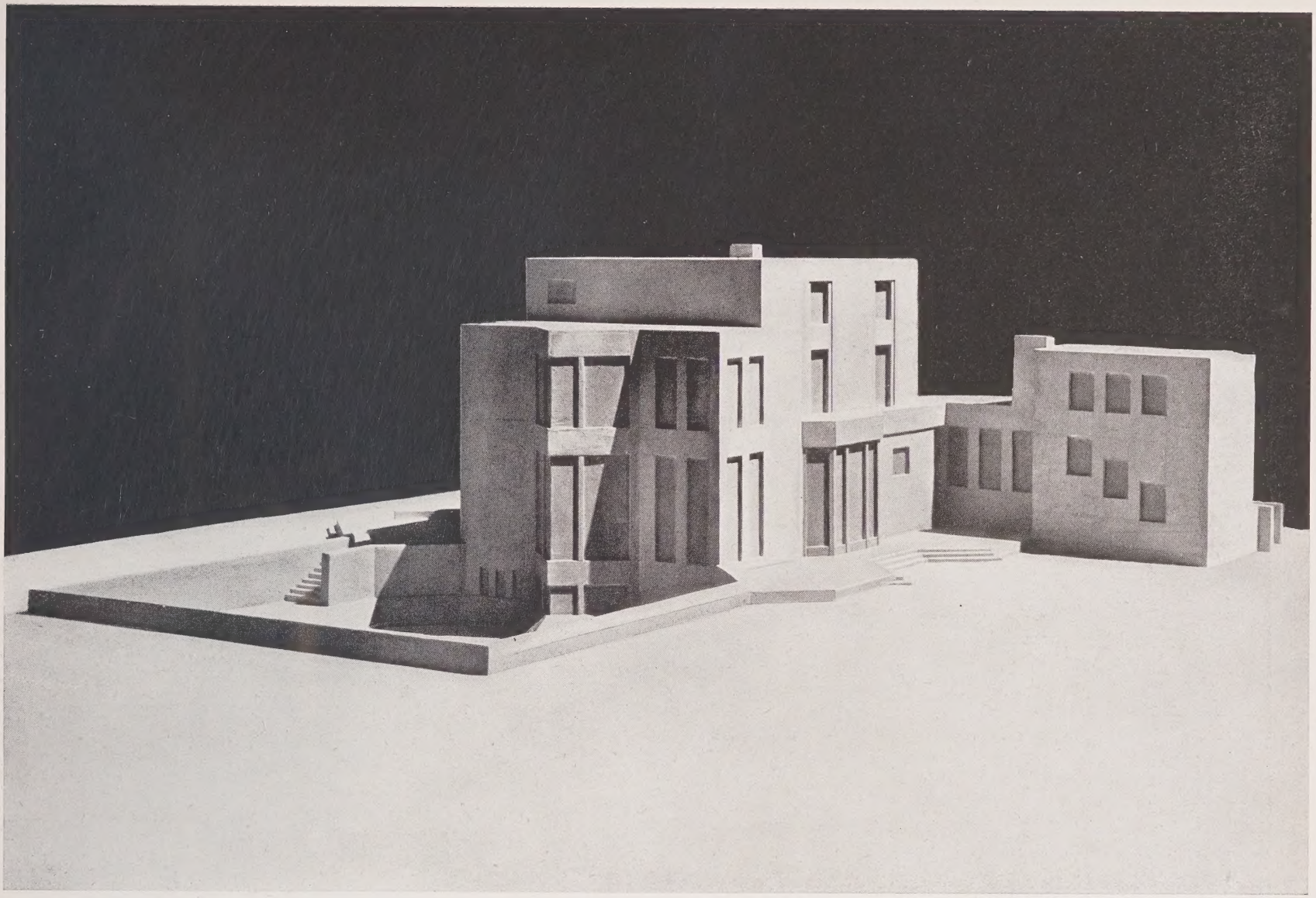


Abb. 113. Gipsmodell eines Wohnhauses. Entwurf W. GROPIUS mit A. MEYER

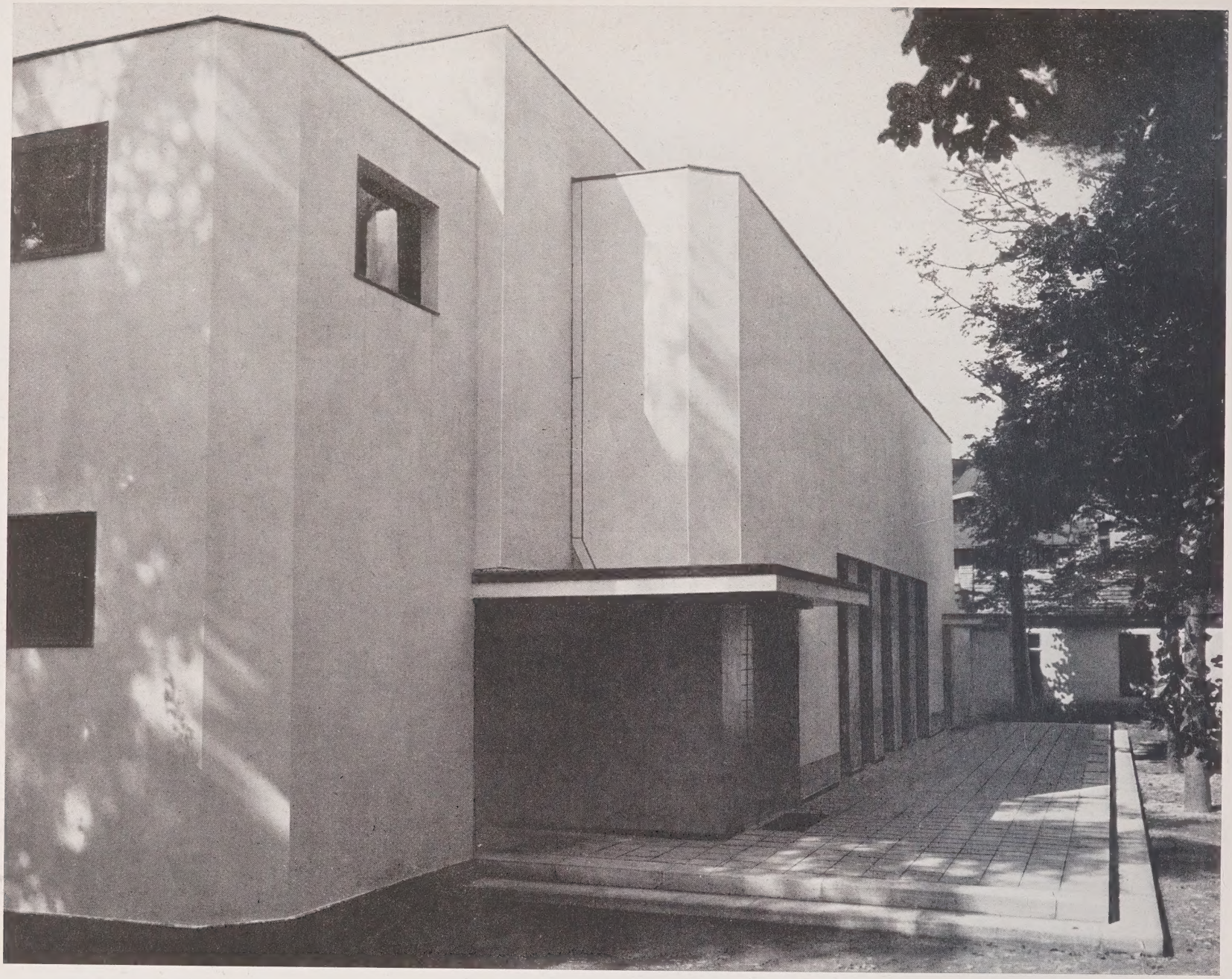
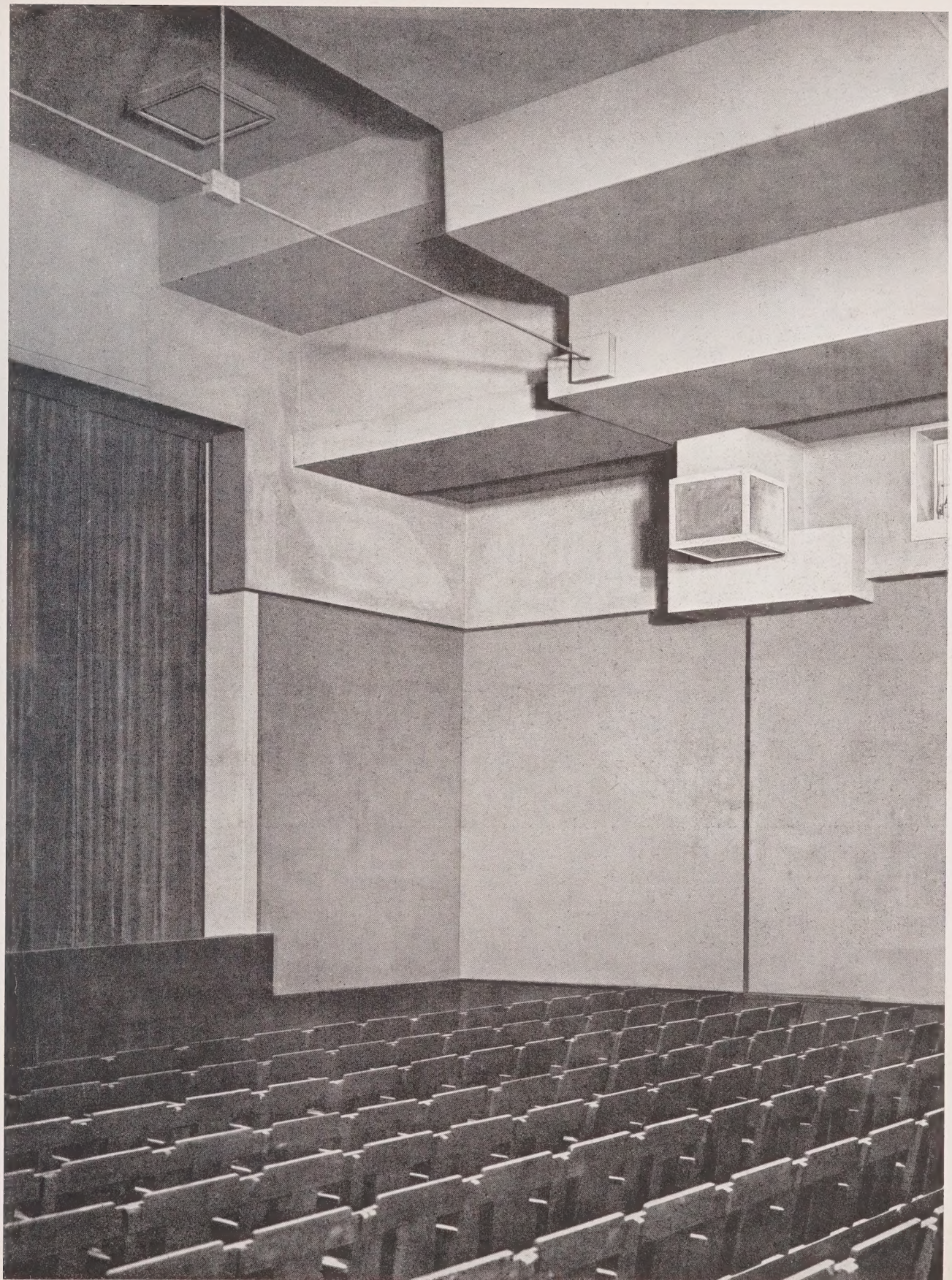


Abb. 114. Umbau des Stadttheaters Jena. Eingangsfront
W. GROPIUS mit A. MEYER

Abb. 115. Umbau des Stadttheaters Jena Zuschauerraum W. GROPIUS mit A. MEYER



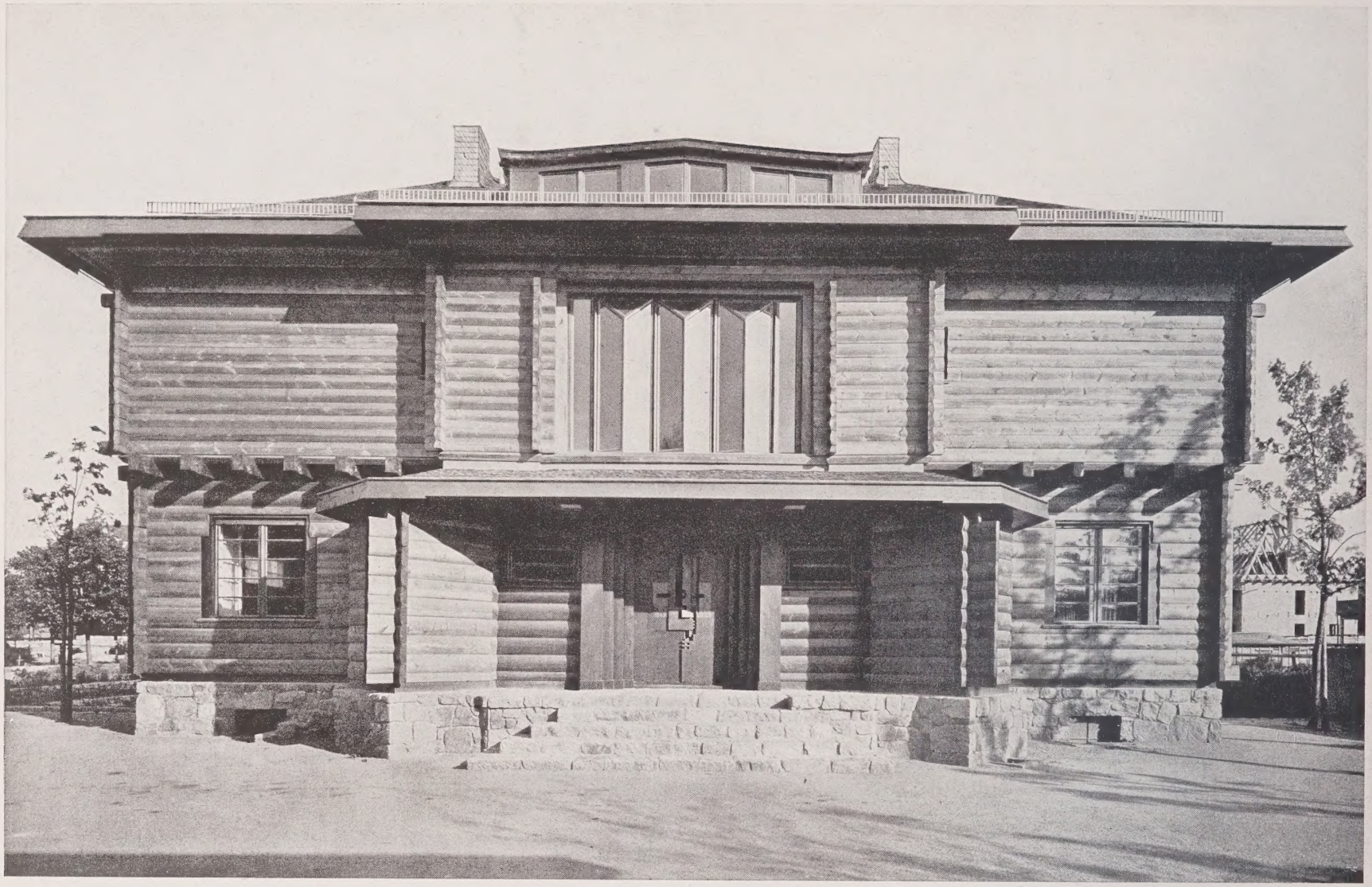
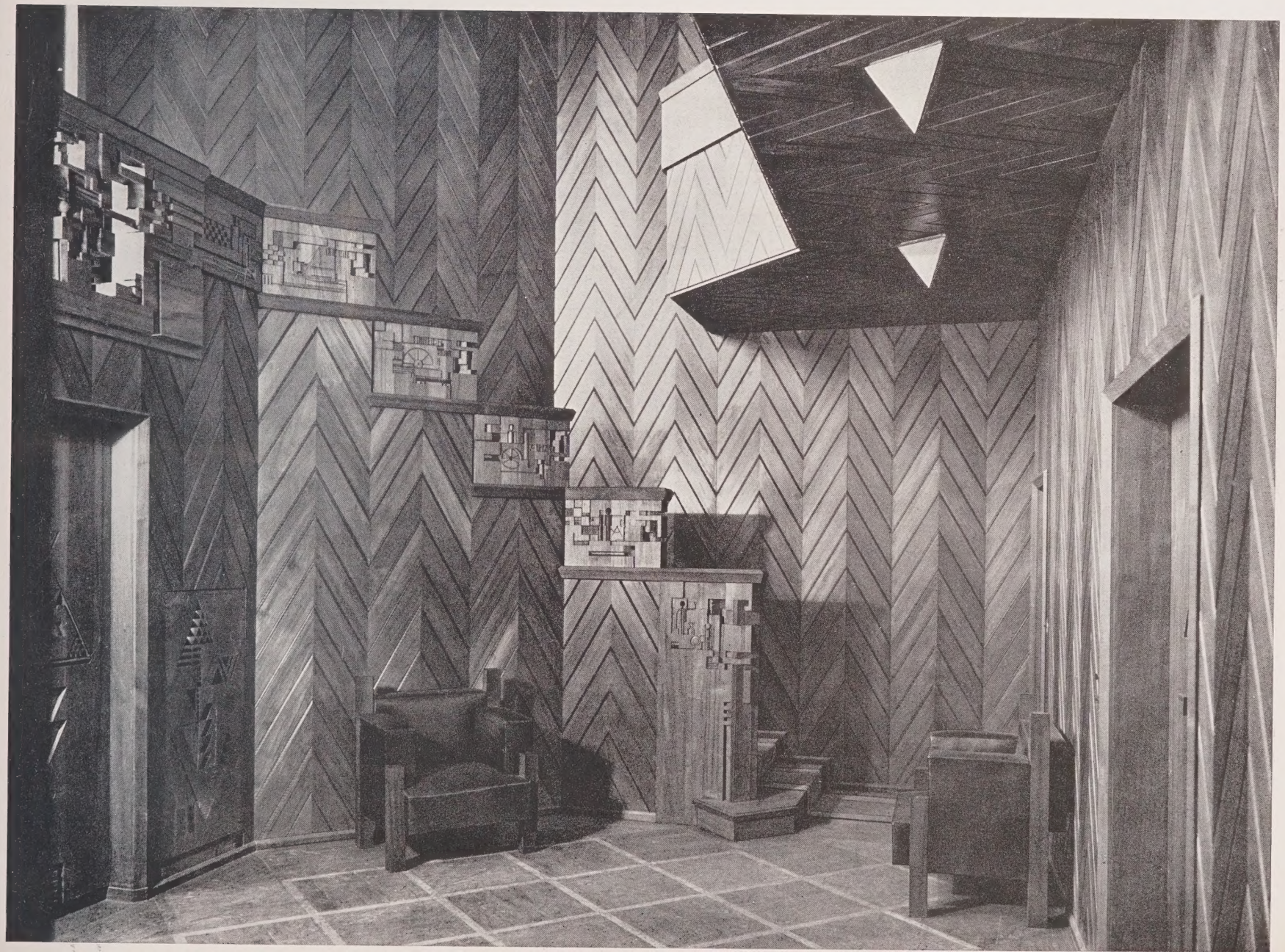


Abb. 116. Blockhaus Sommerfeld, Dahlem b. Berlin
W. GROPIUS mit A. MEYER

Abb. 117. Treppenhaus im Blockhaus Sommerfeld, Dahlem b. Berlin
W. GROPIUS mit A. MEYER
Schnitzerei und Heizverkleidung. Form und Ausführung J. SCHMIDT. Sessel: M. BREUER



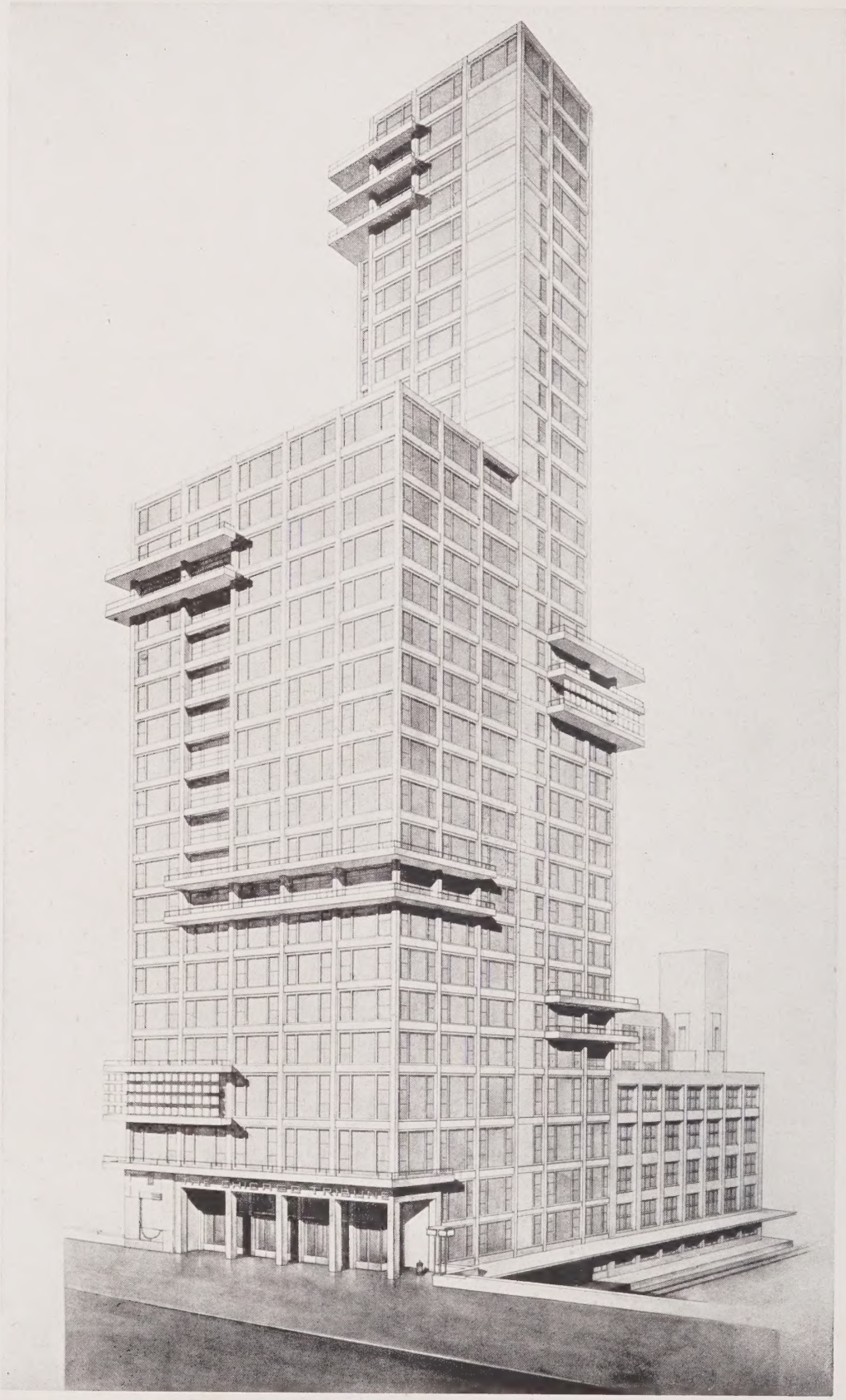
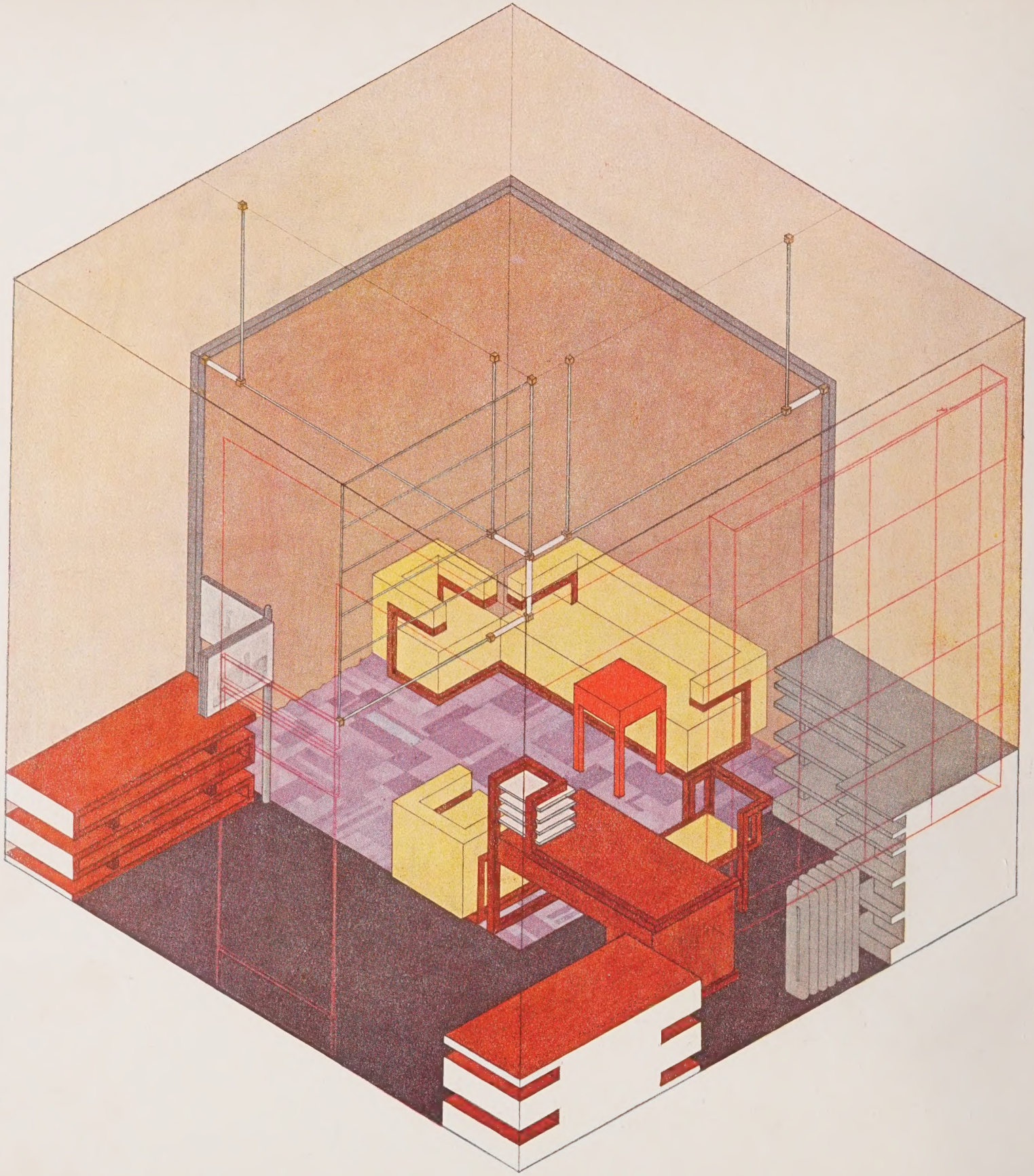


Abb. 118. Entwurf für ein Zeitungsgebäude der Chicago-Tribune in Eisenbeton Entwurf W. GROPIUS mit A. MEYER

Farbtafel XII. Vierfarbendruck. Arbeitsraum
Entwurf W. GROPIUS. Zeichnung H. BAYER



III.

FREIE MALERISCHE UND PLASTISCHE ARBEITEN DER MEISTER, GESELLEN UND LEHRLINGE

FREIE ARBEITEN DER MEISTER

Farbtafel XIII. Vierfarbendruck. Viadukt. 1920
L. FEININGER

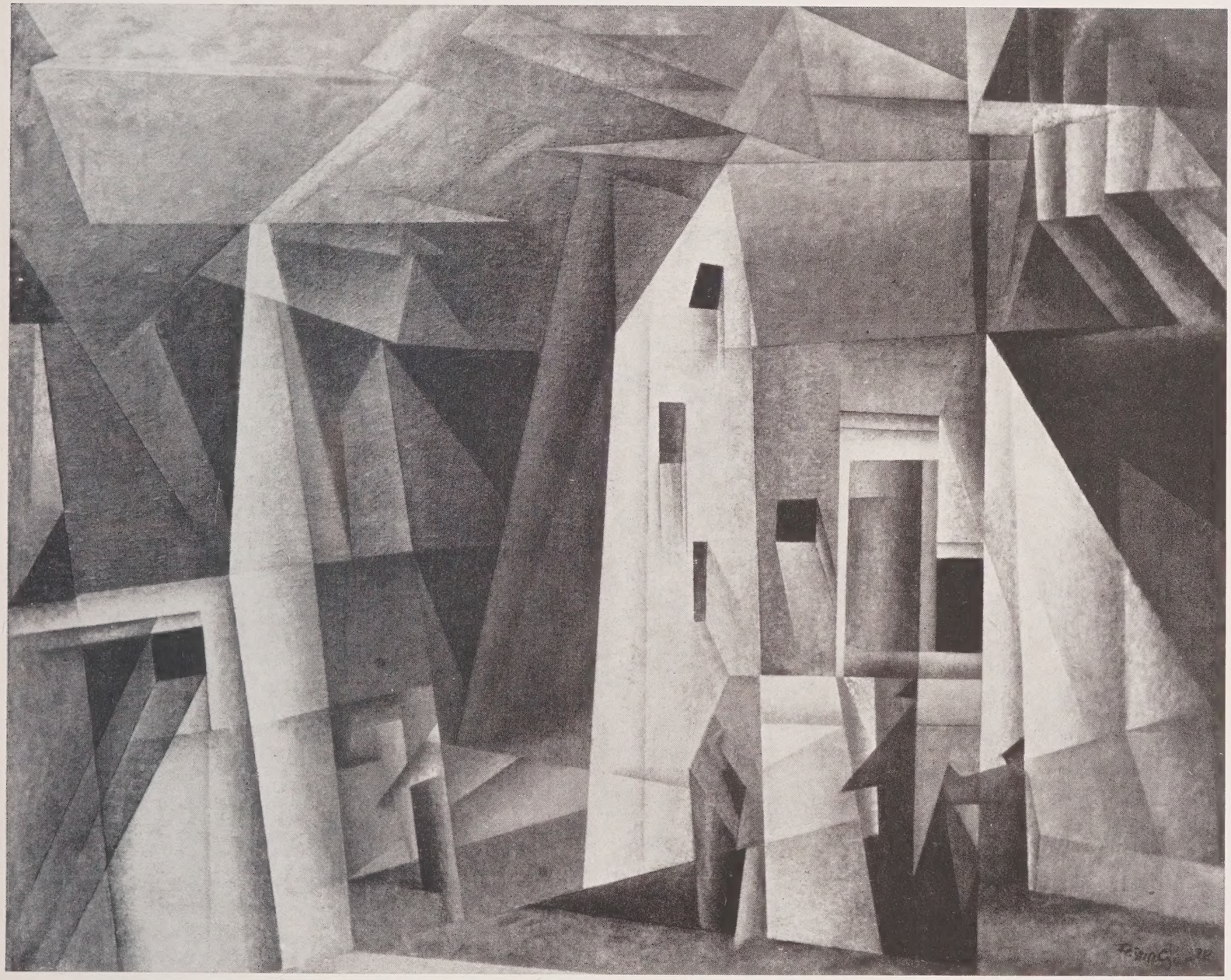


Abb. 119. Mellingen VI, 1922
L. FEININGER

Abb. 120. Würfelkomposition. Plastik 1919
J. ITTEN

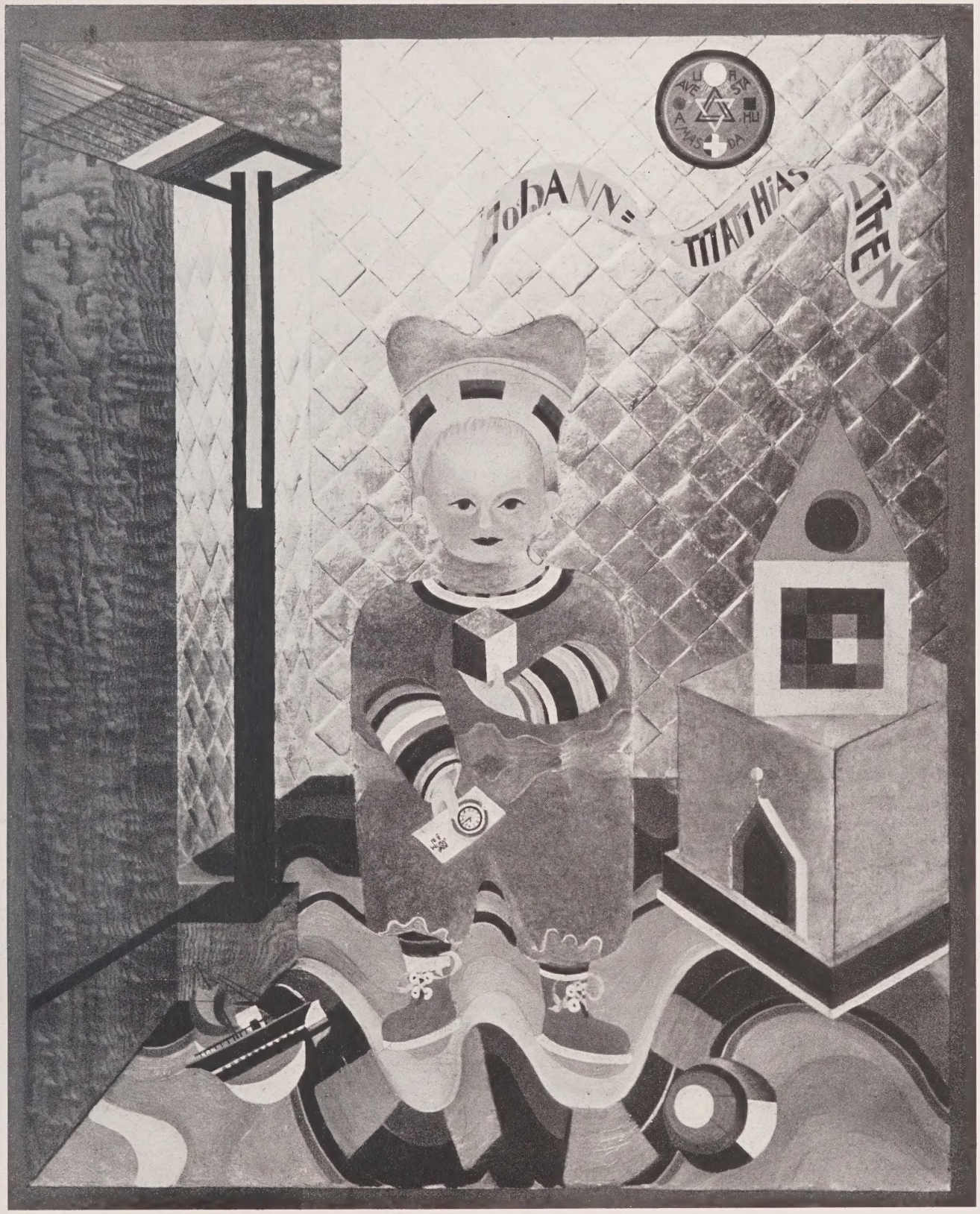
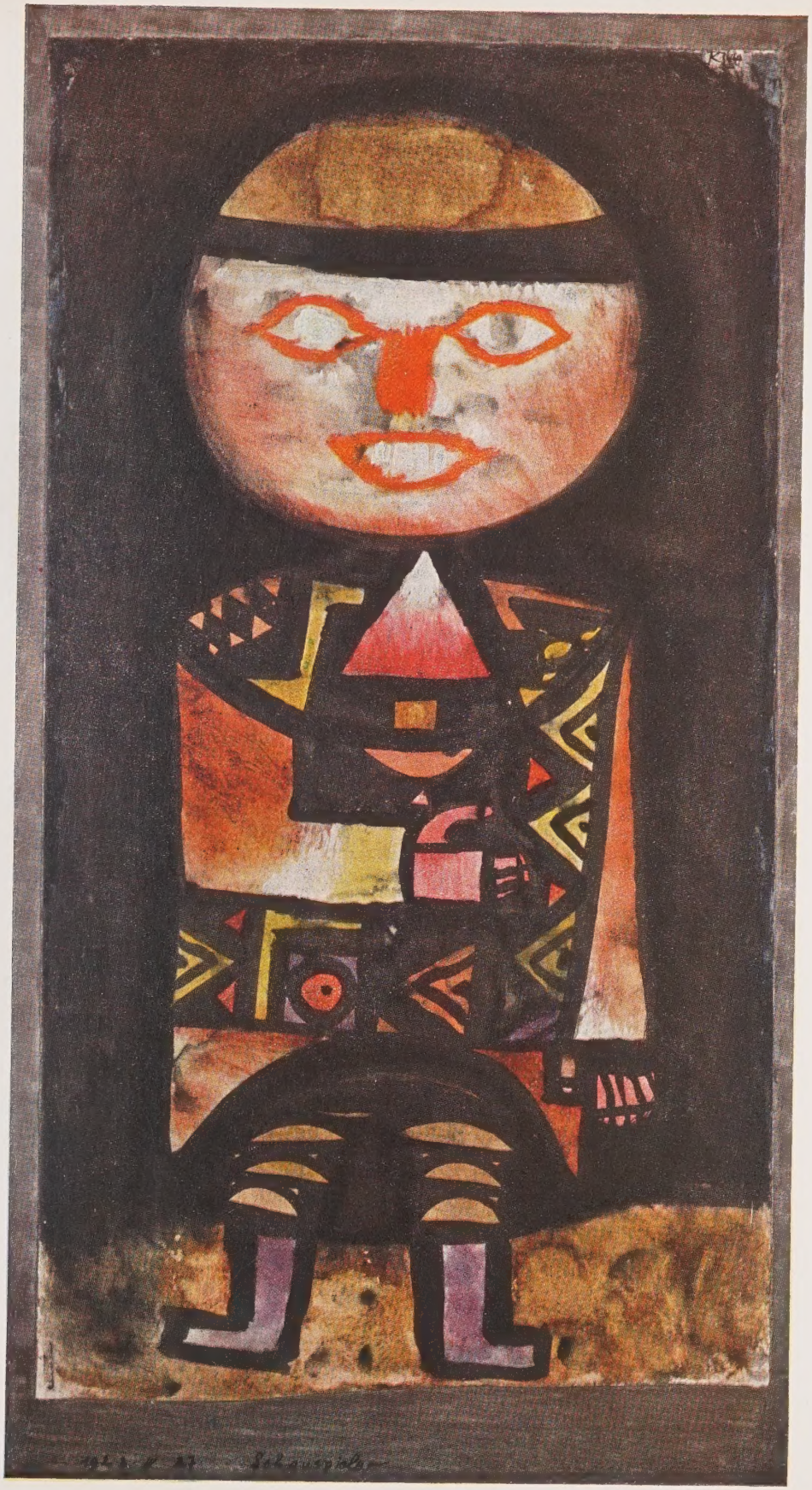


Abb. 121. Kinderbild 1922
J. ITTEN

Abb. 122. Blauer Kreis. 1922
W. KANDINSKY

Farbtafel XIV. Vierfarbendruck. Bild mit Pfeilform. 1923
W. KANDINSKY



Farbtafel XV. Vierfarbendruck. Schauspieler. 1923
P. KLEE

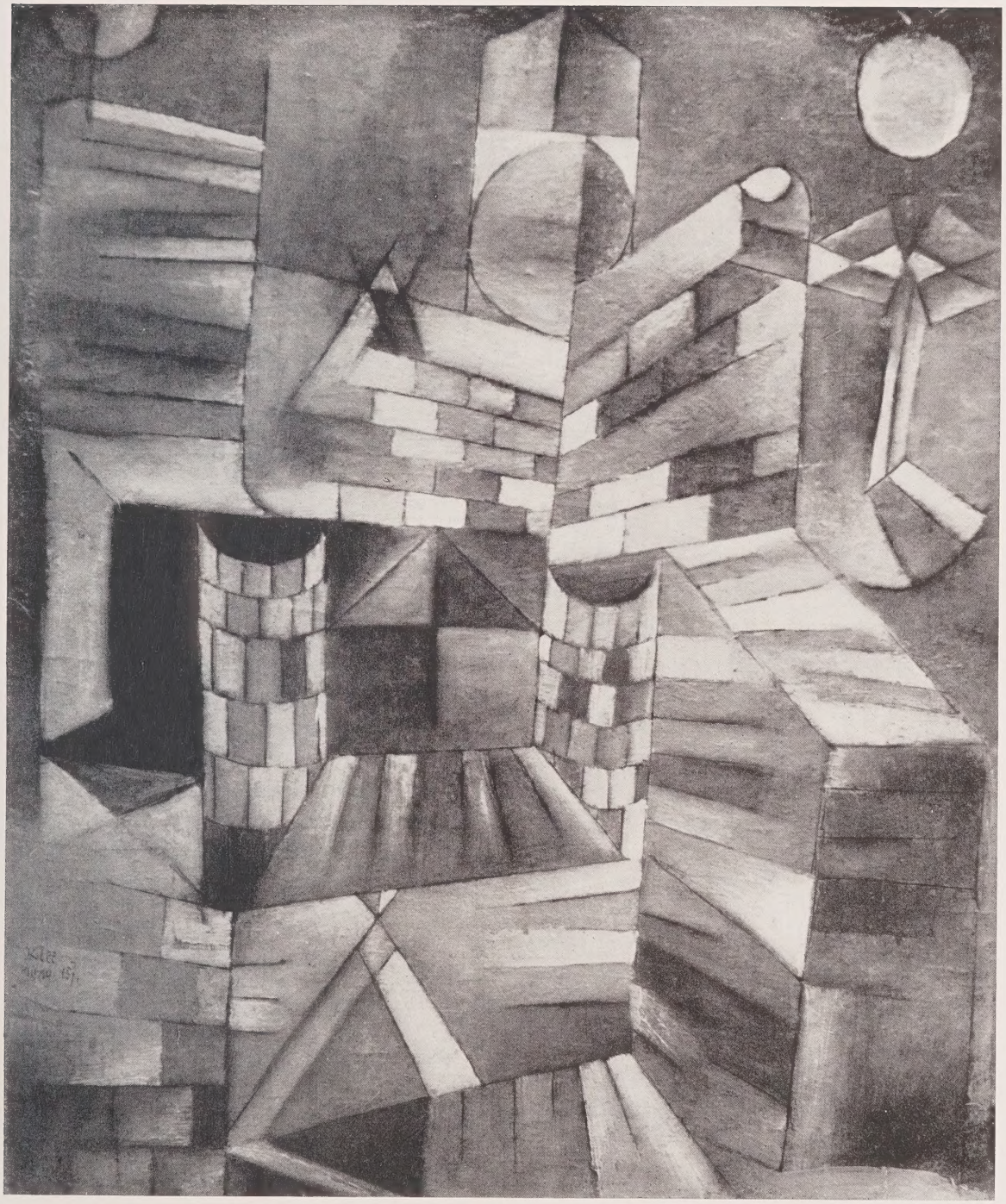


Abb. 123. Architektur 1919
P. KLEE

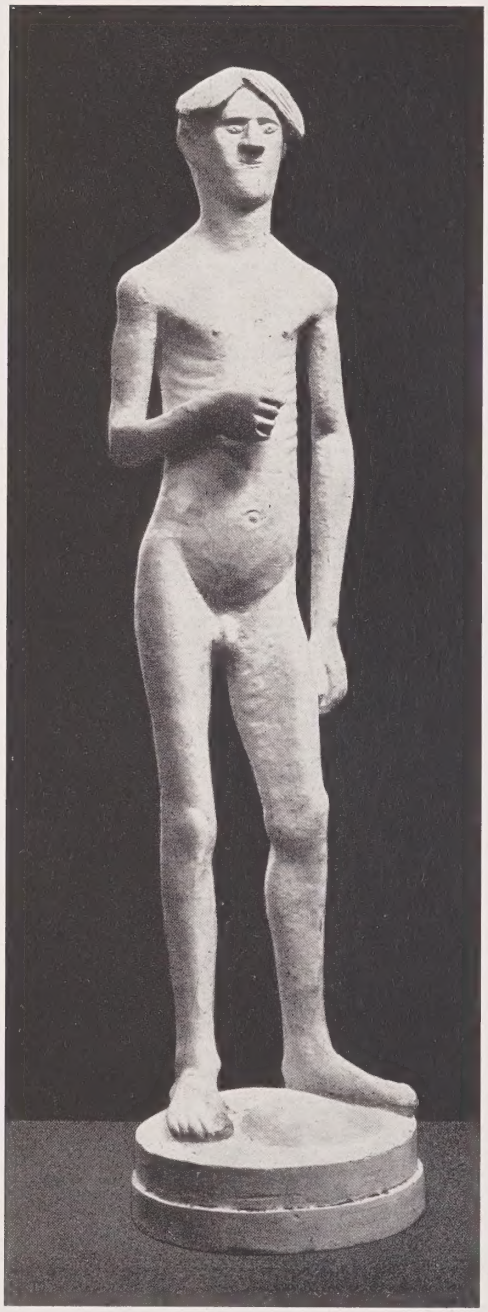


Abb. 124. Der Jüngling (Gips) 1922–23
G. MARCKS

Abb. 125. Thüringer Mutter. Reliefplastik. Ahornholz. 1921
G. MARCKS

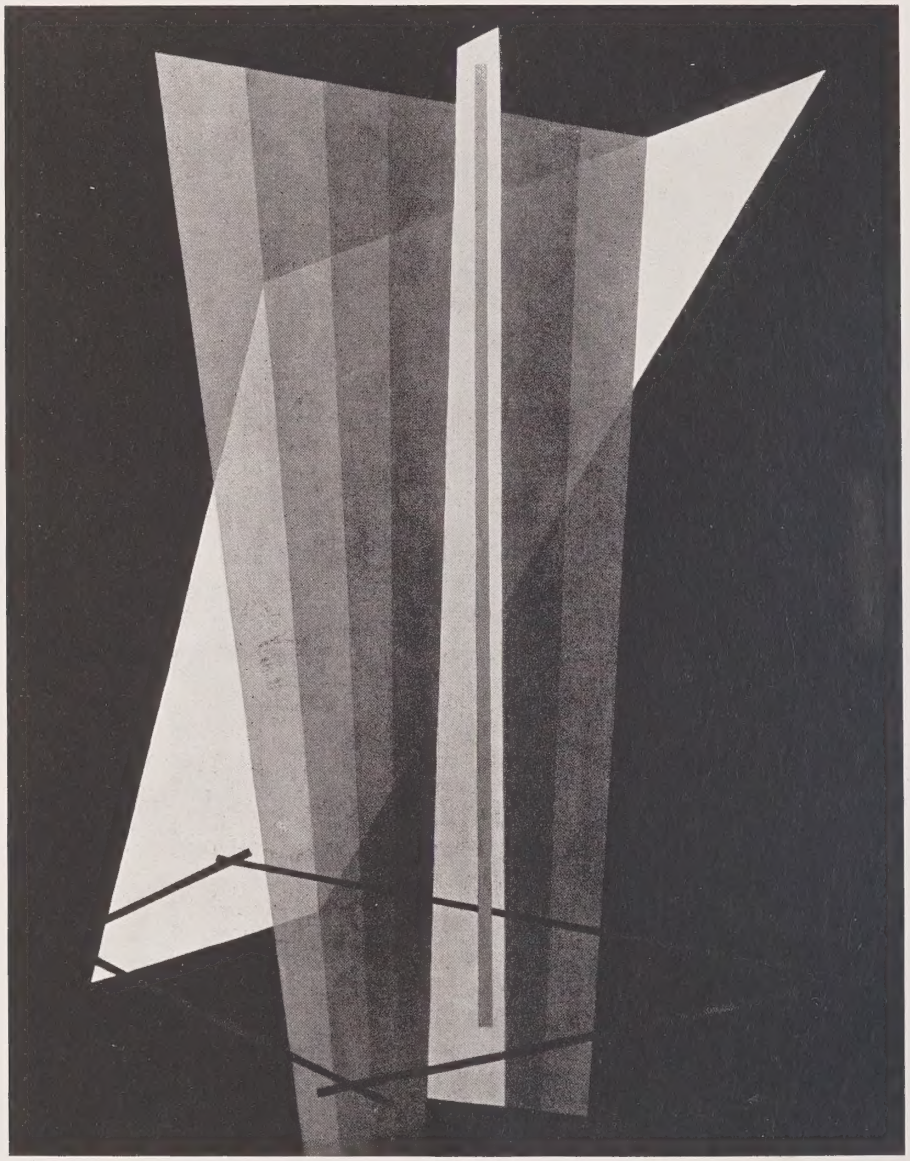


Abb. 126. Konstruktion IX. 1922
L. MOHOLY-NAGY

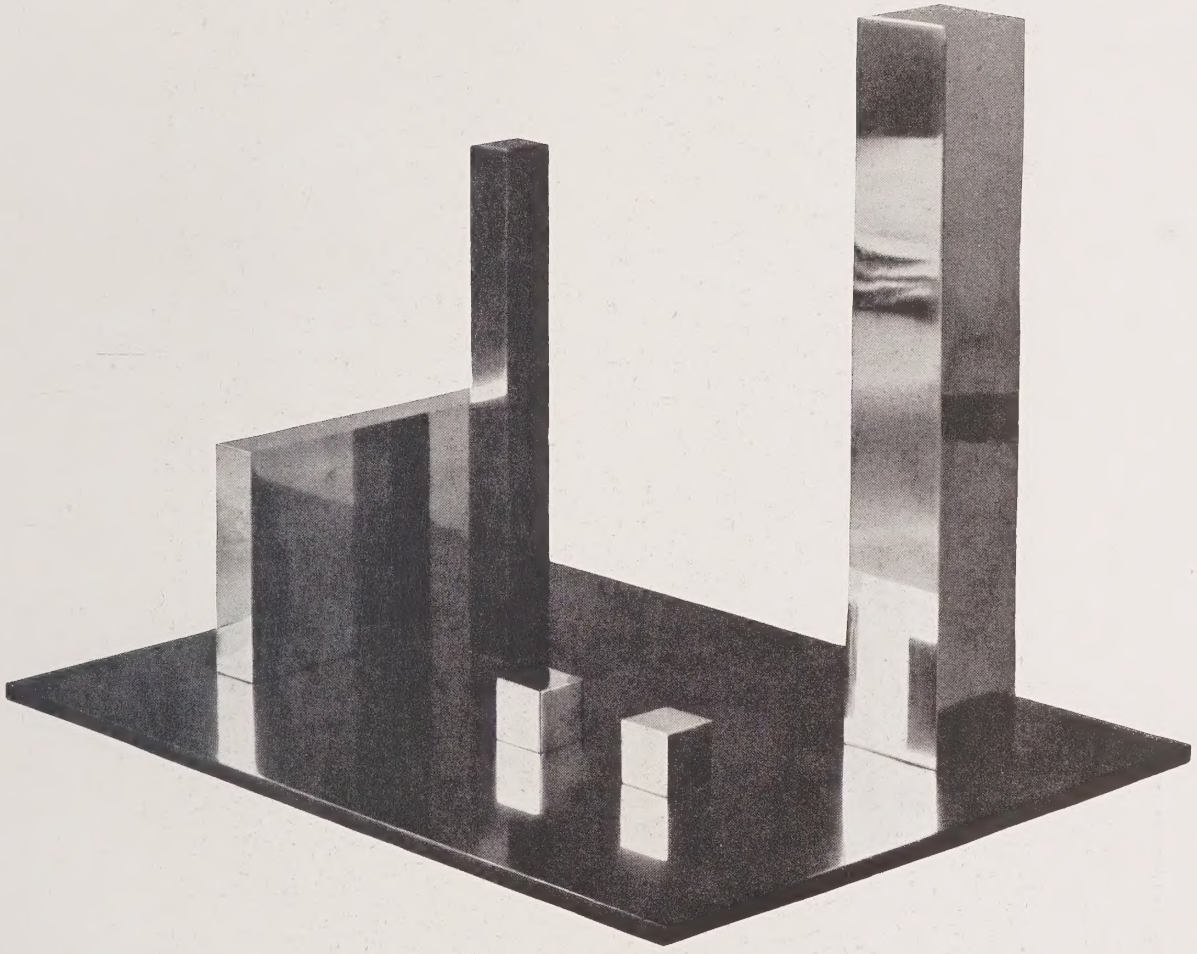


Abb. 127. Metallkonstruktion (Stahl, Kupfer, Messing, Nickel). 1921/23
L. MOHOLY-NAGY
Ausführung: Metallwerkstatt

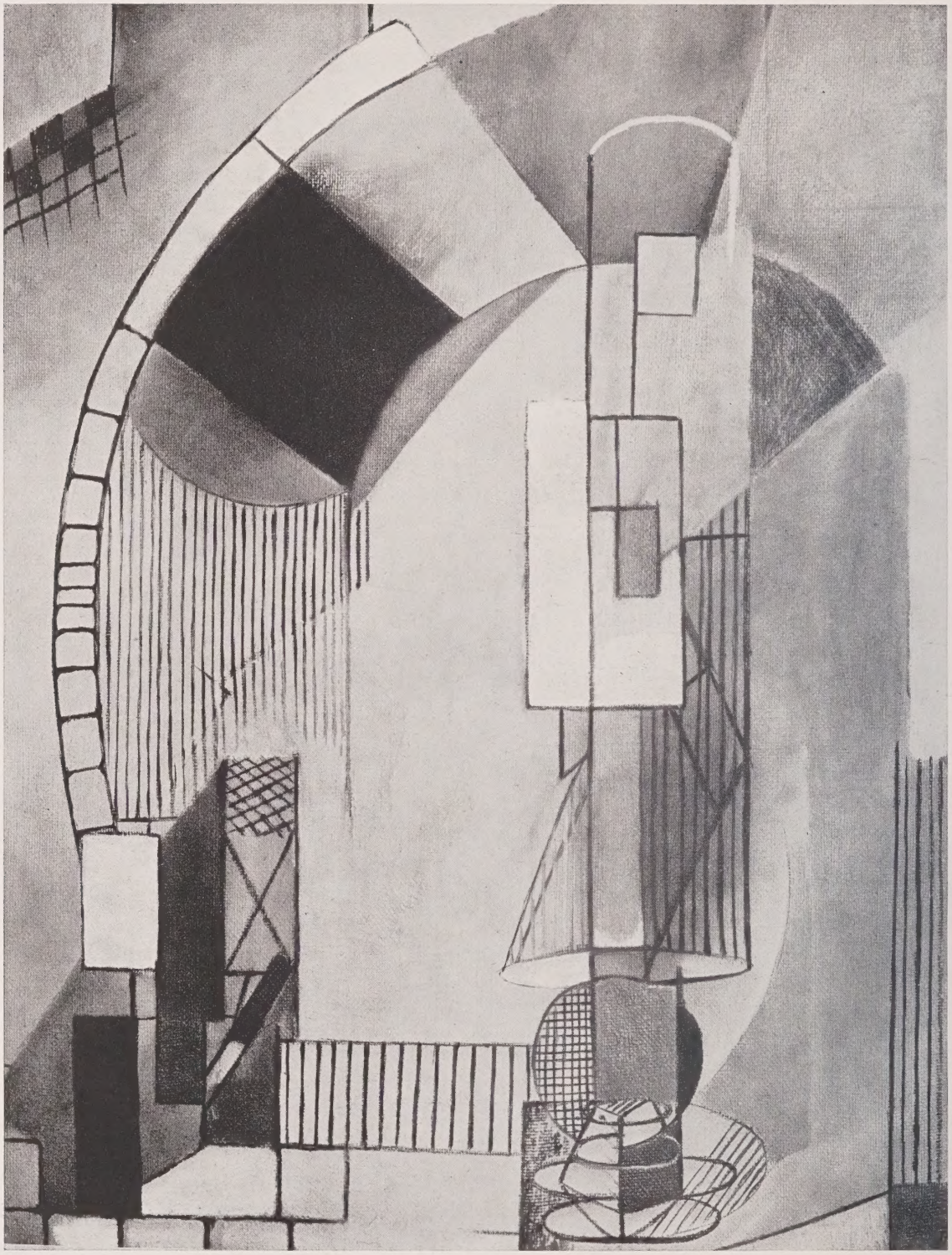
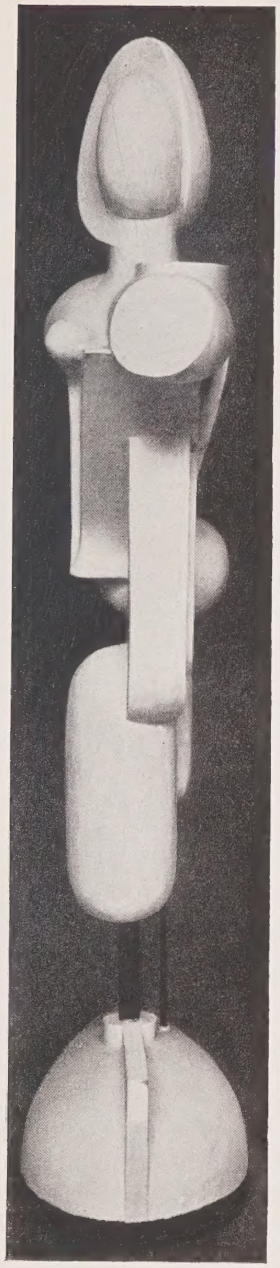


Abb. 128. Komposition abstrakter Formen. 1917
G. MUCHE

Farbtafel XVI. Vierfarbendruck. Der Tisch. 1923
G. MUCHE



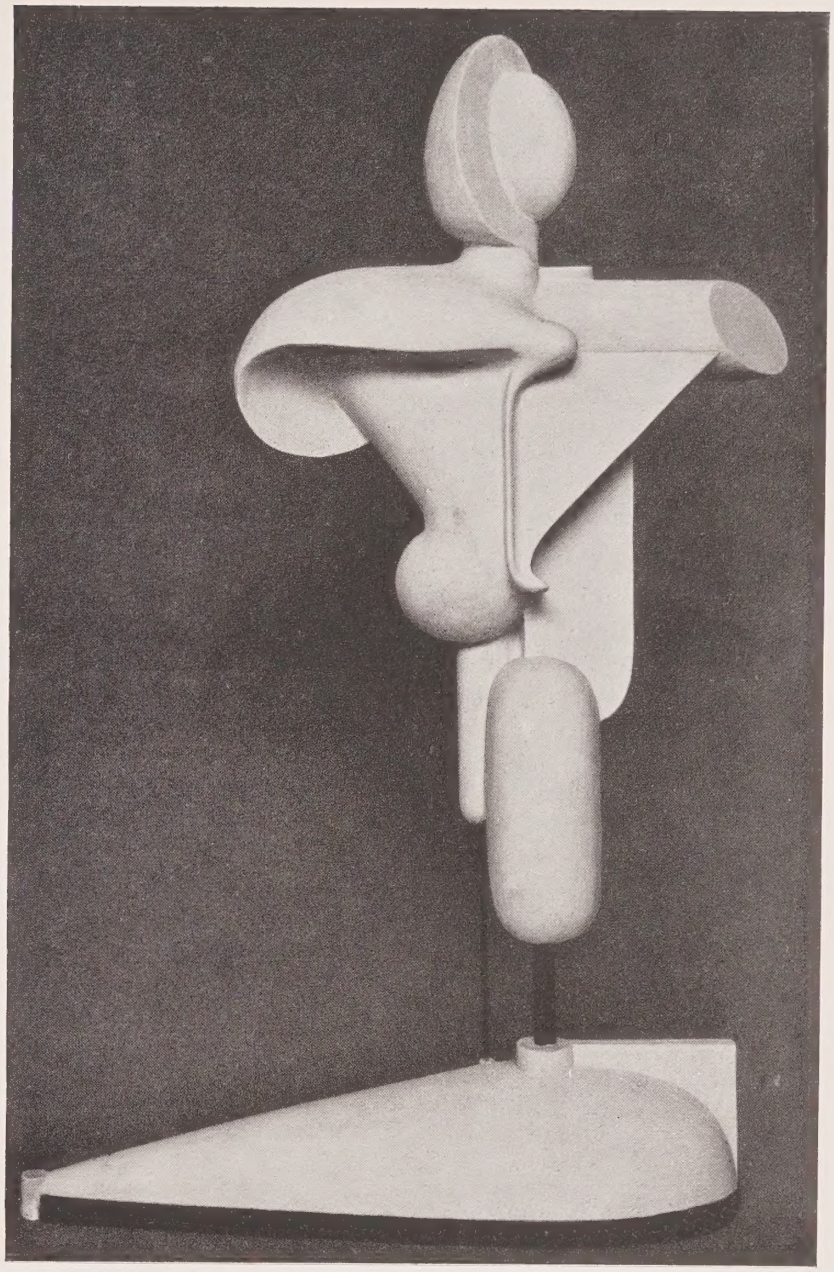


Abb. 129. Freiplastik G. (Gips) 1923
O. SCHLEMMER

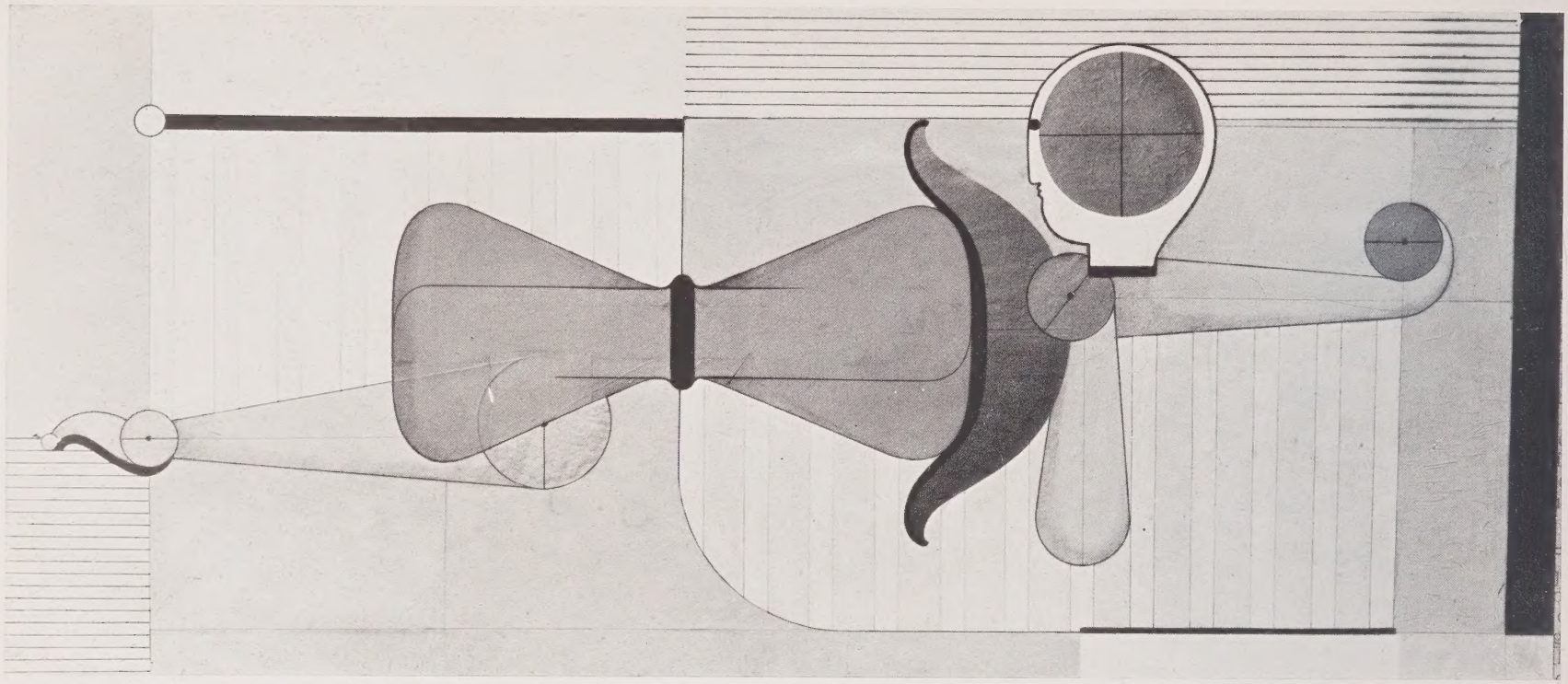
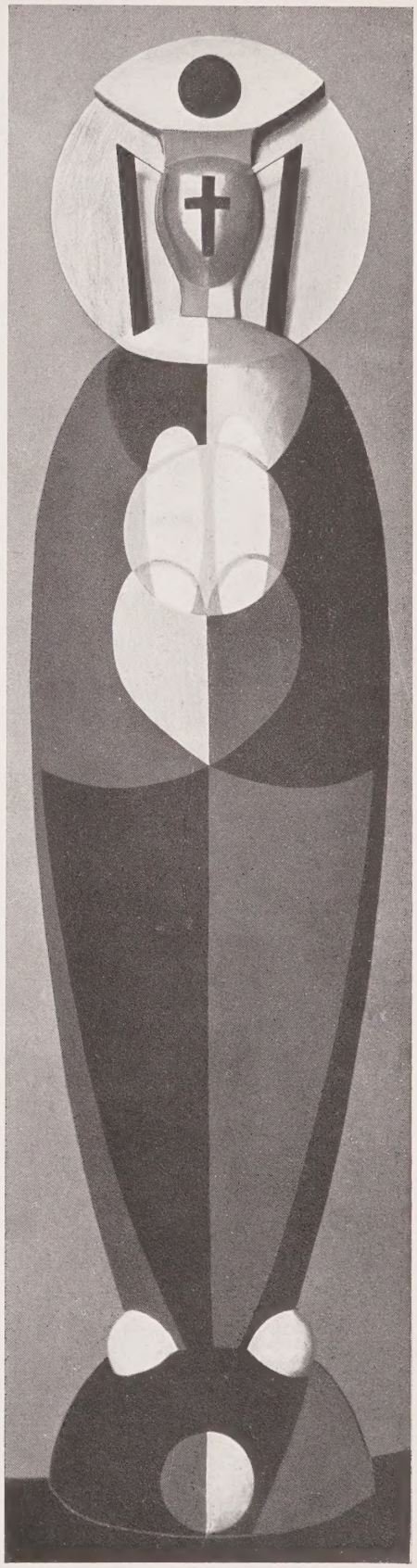


Abb. 130. Figurale Komposition. (Werkzeichnung, Papier). 1923
O. SCHLEMMER

Abb. 131. Figur a. d. Bühnenwerk „Mondspiel“, 1923
L. SCHREYER
Ausführung: Bühnenwerkstatt



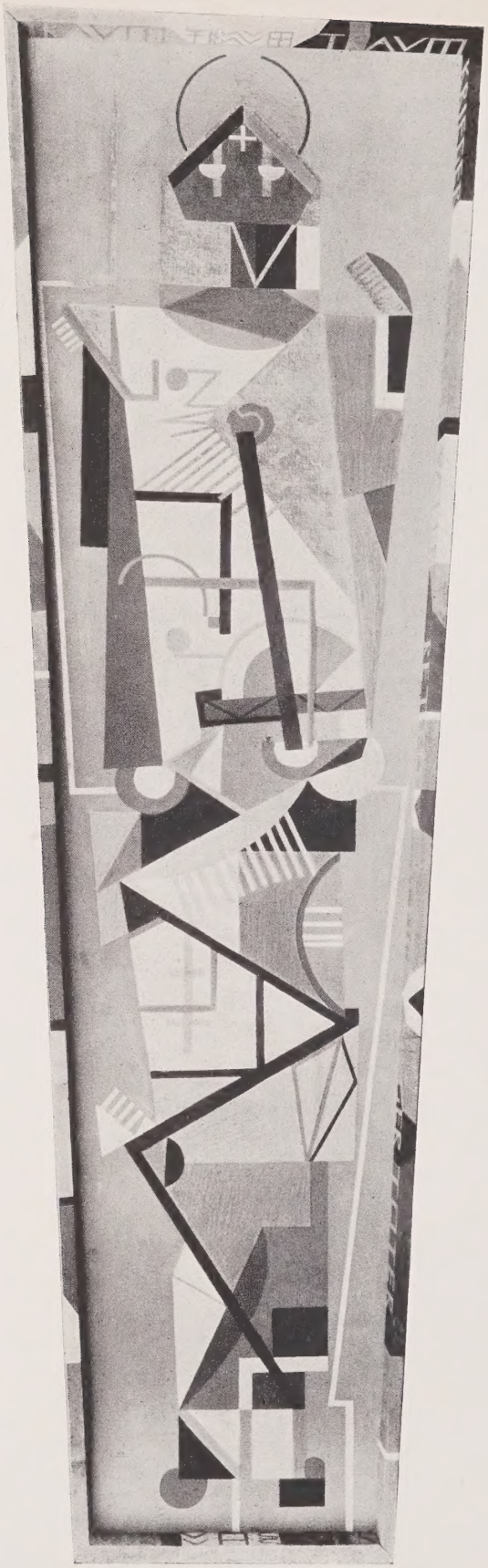


Abb. 132. Totenbild des Mannes. 1923
L. SCHREYER

FREIE ARBEITEN DER GESELLEN UND LEHRLINGE

Farbtafel XVII. Vierfarbendruck. Aquarell
M. BREUER

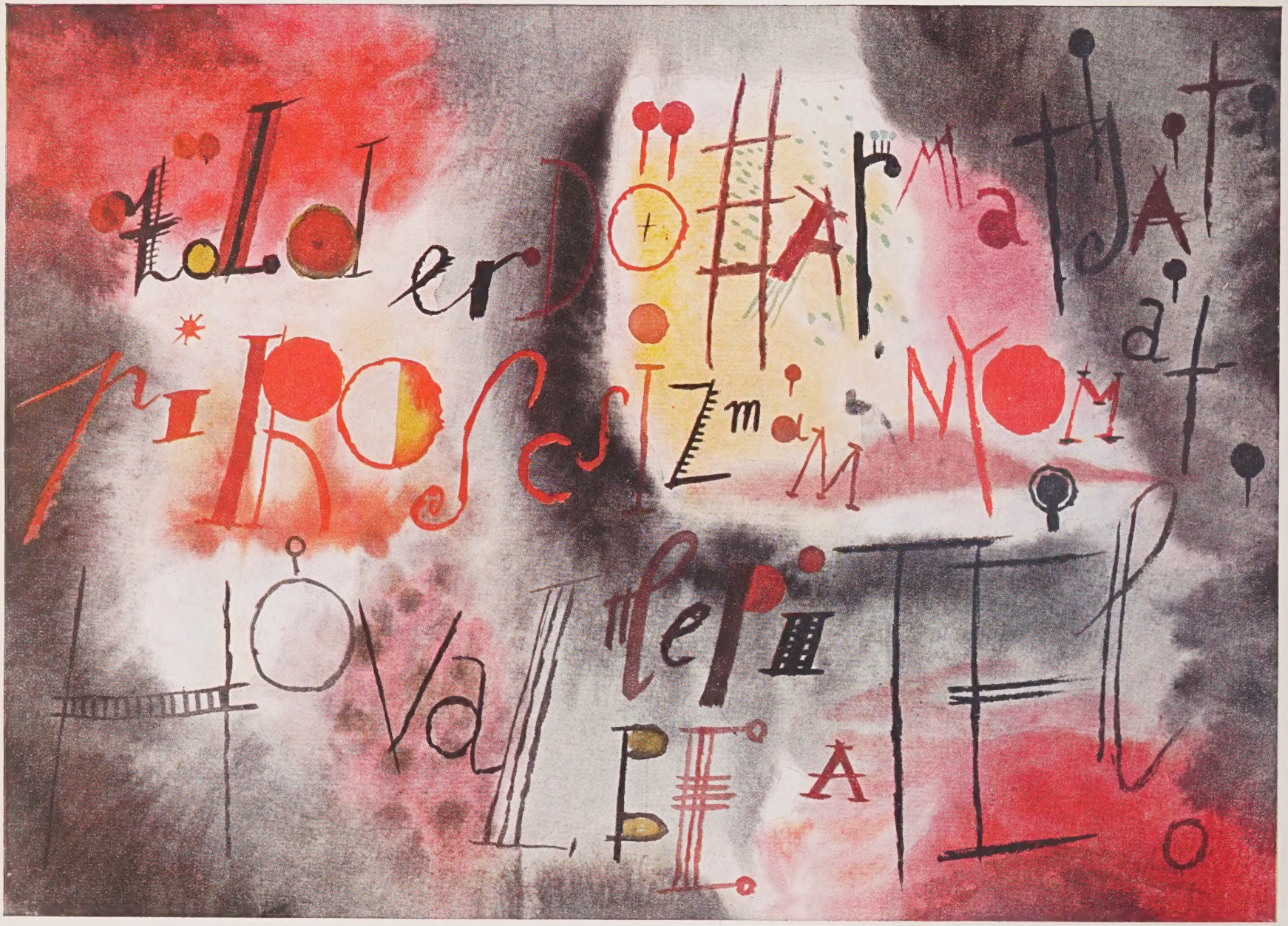
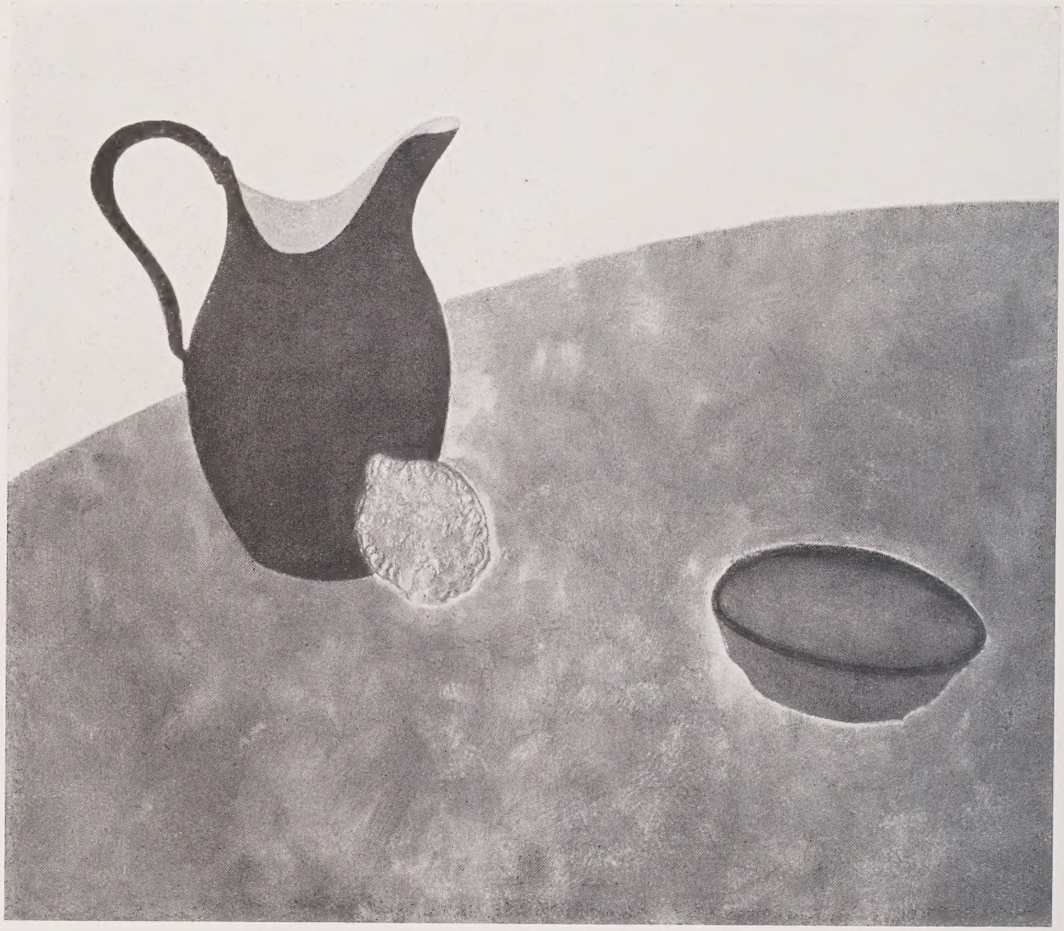


Abb. 133. Aquarellierte Zeichnung
F. DICKER

Abb. 134. Ölbild
W. MENZEL



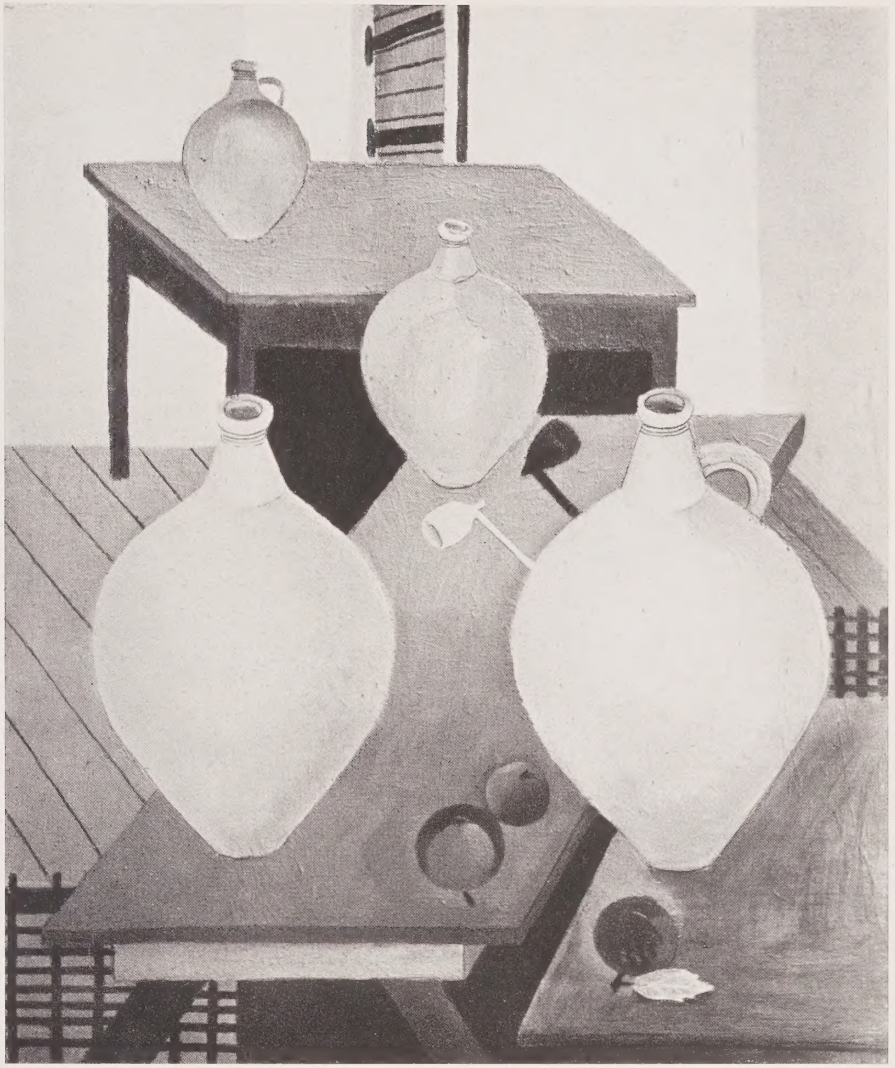


Abb. 135. Ölbild
J. DRIESCH

Abb. 136. Zeichnung
J. DRIESCH

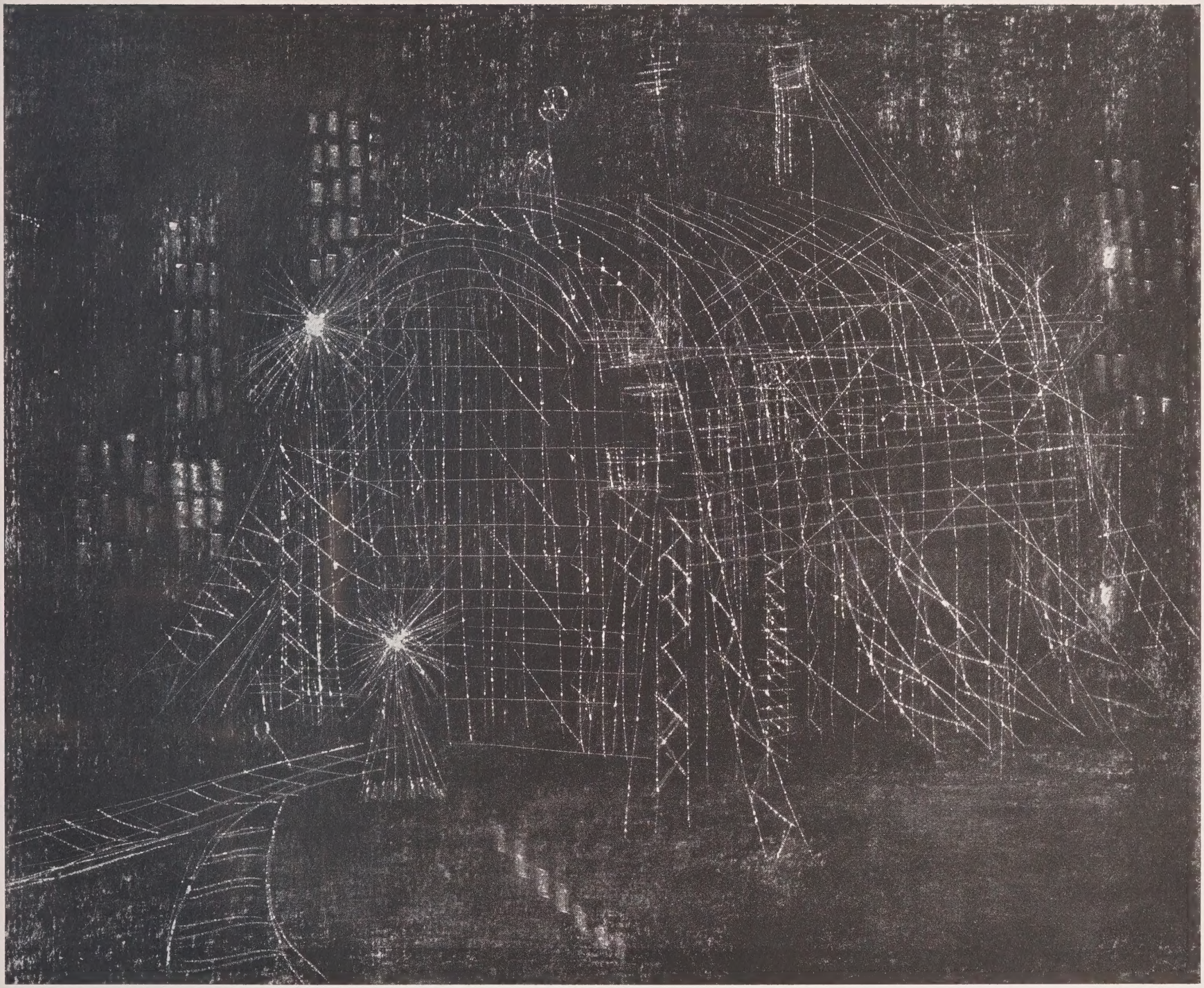


Abb. 137. Zeichnung in Kratztechnik
P. CITROEN

Abb. 138. Lithographie
L. HIRSCHFELD-MACK

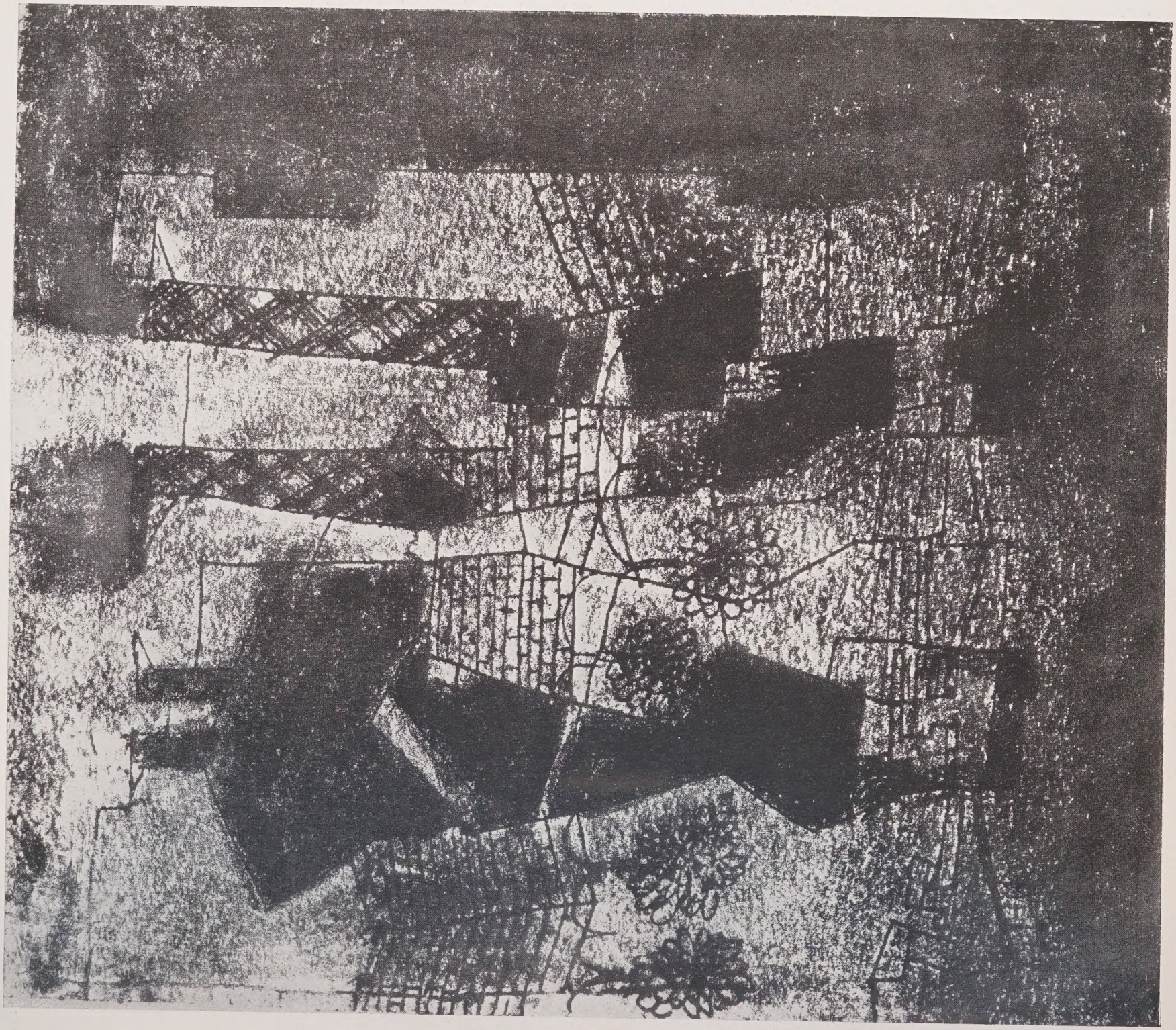
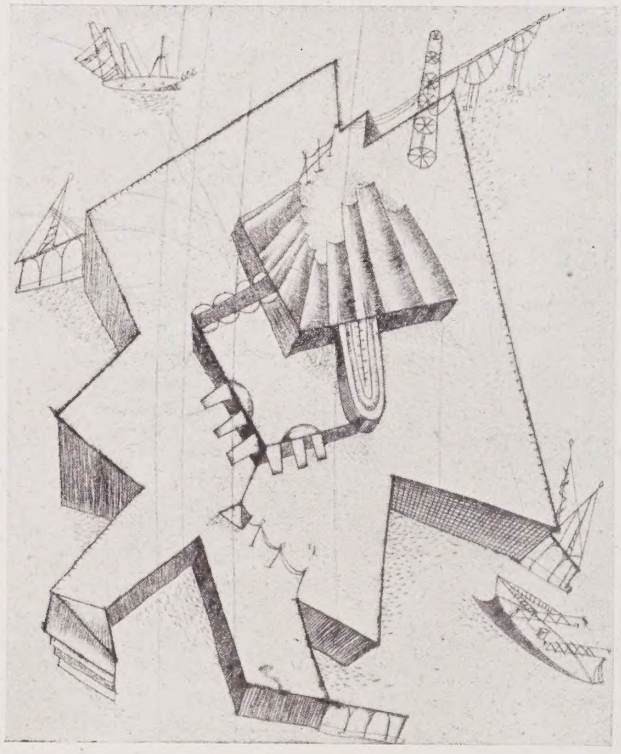


Abb. 139. Aquarell
FELIX

Abb. 140. Freundlich-feindlich zueinander. Zeichnung
W. HERZGER

Abb. 141. Aquarell
F. DICKER

Abb. 142. Kriegerische Insel
Radierung
R. BASCHANT



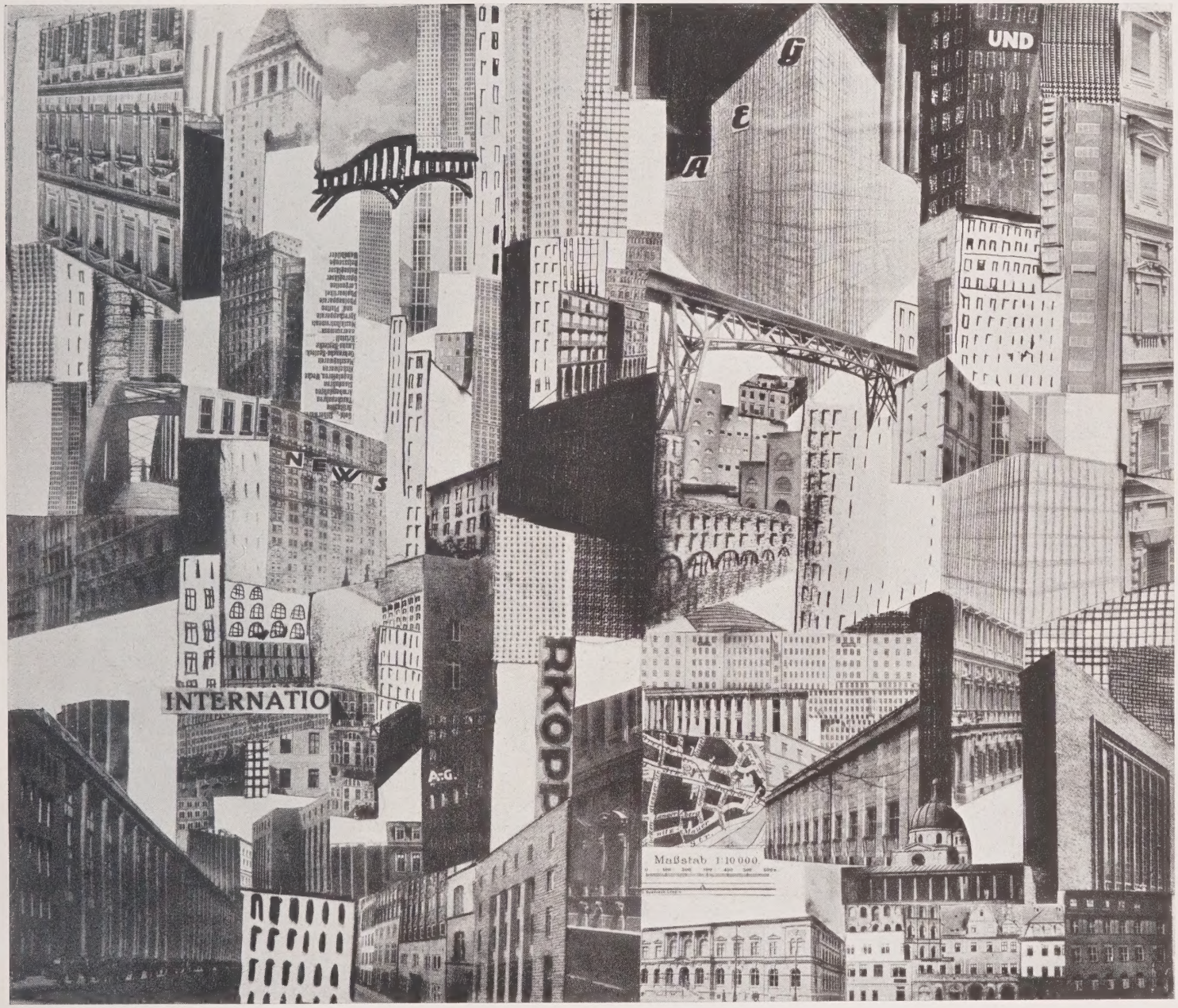


Abb. 143. Großstadt. Klebebild
P. CITROEN

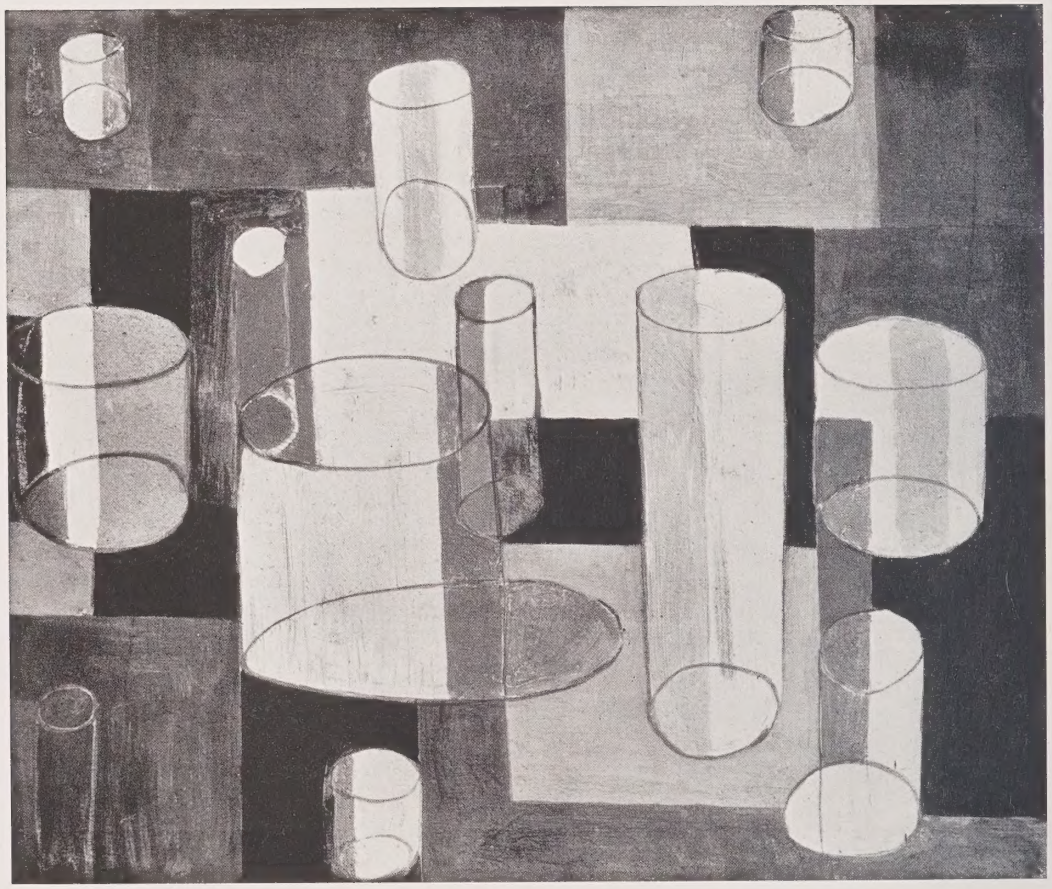
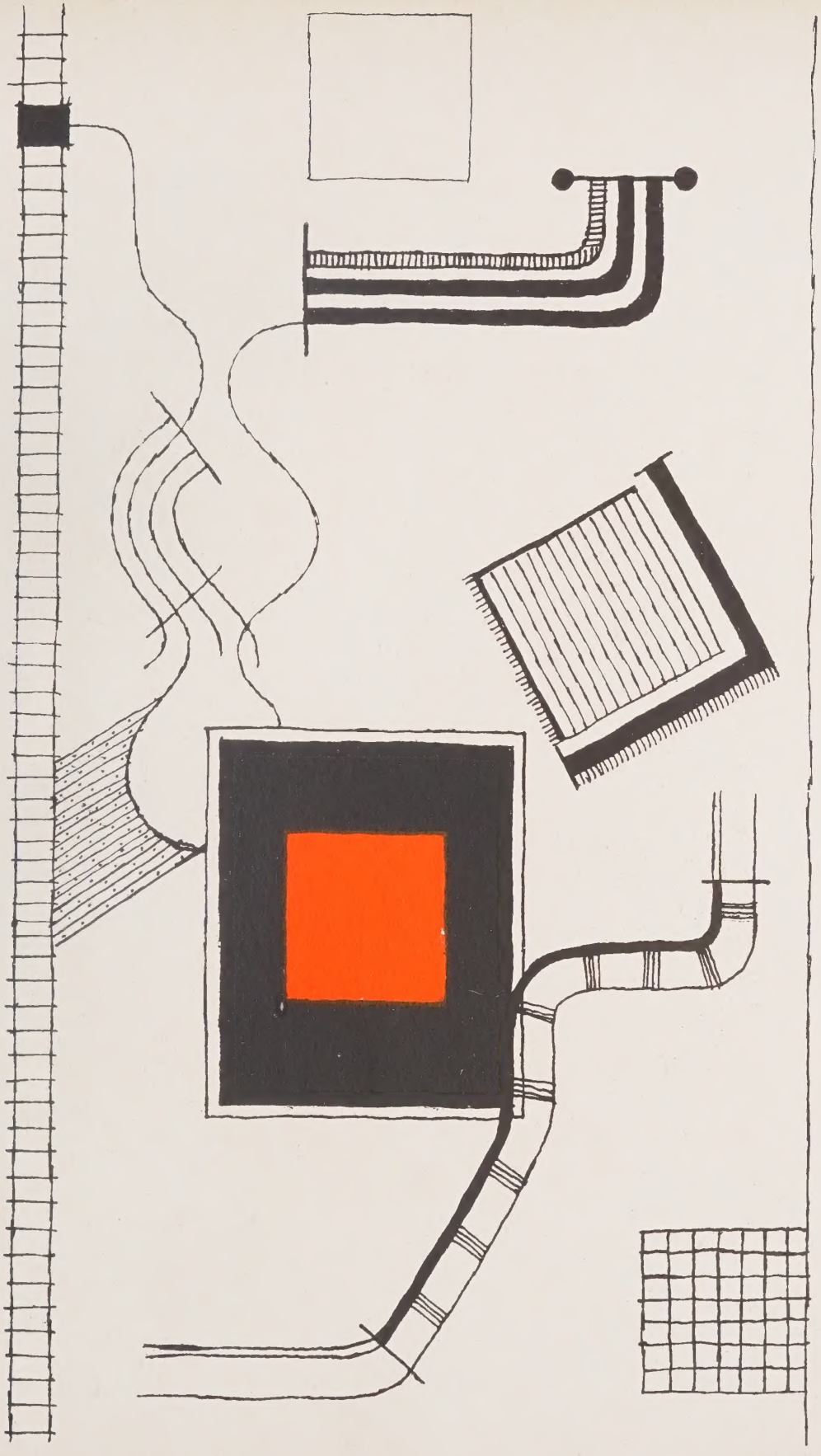
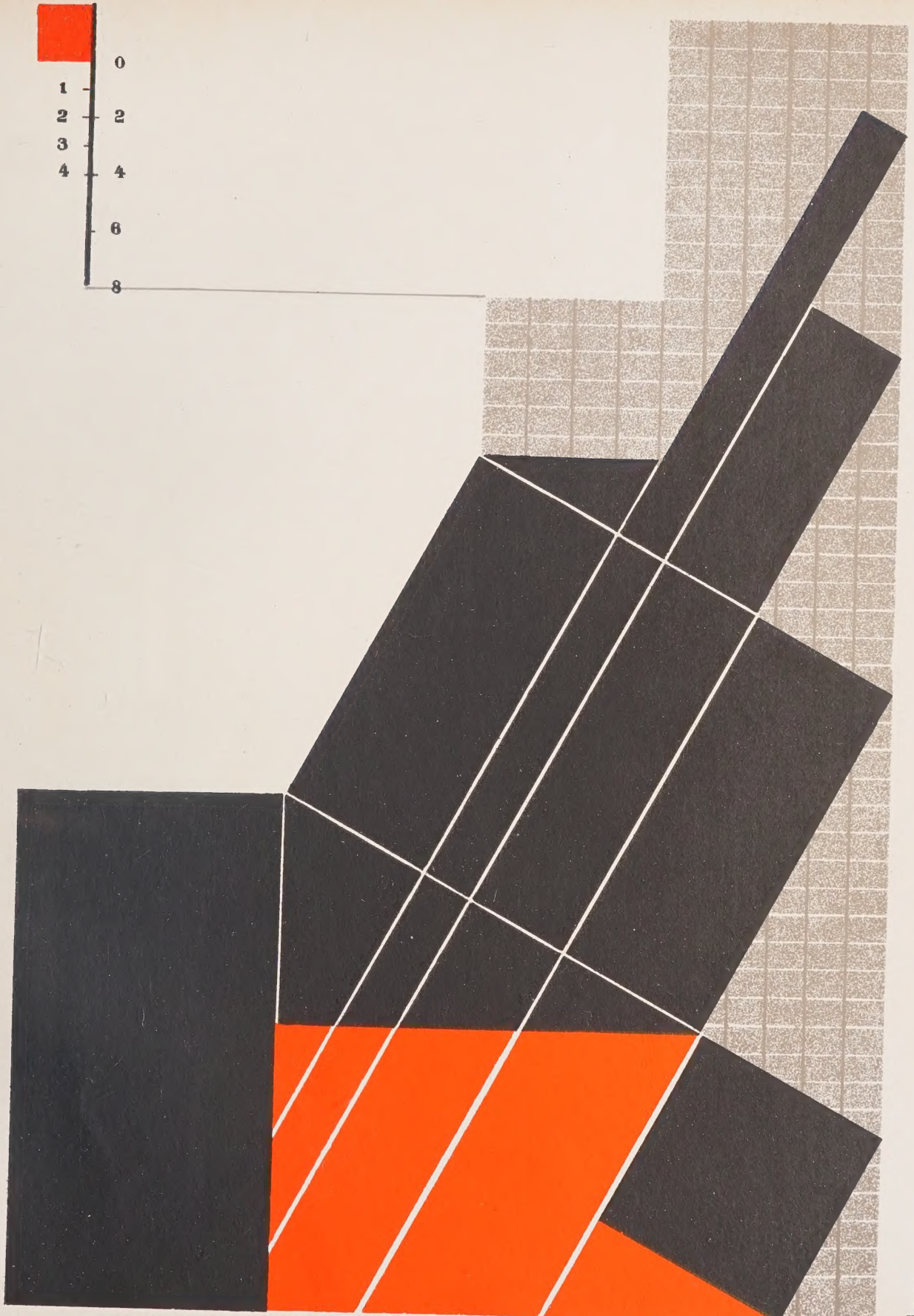


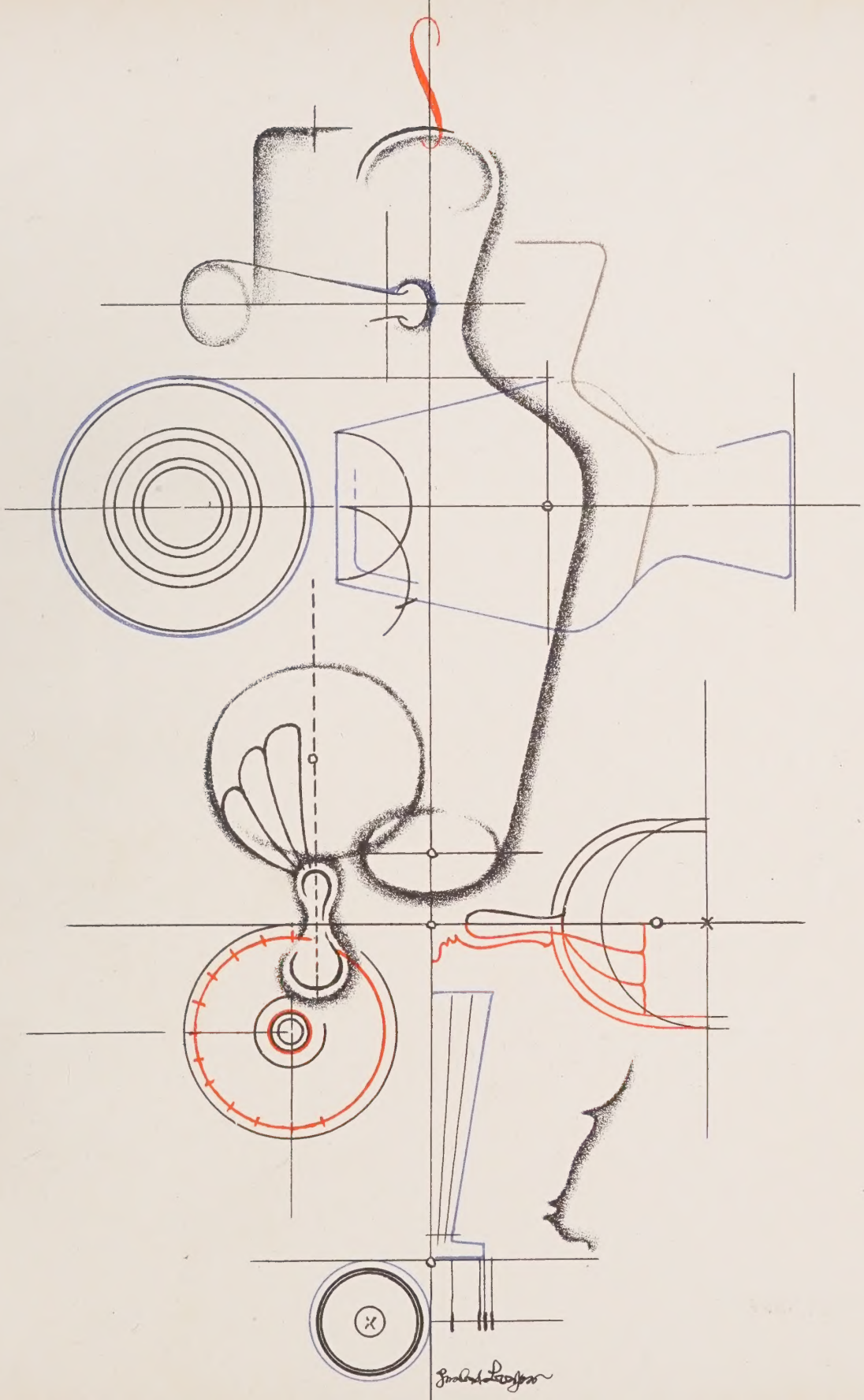
Abb. 144. Komposition. Tempera
L. HIRSCHFELD-MACK



Farbtafel XVIII. Originallithographie
M. BREUER


0
1
2
2
3
4
4
6
8

Farbtafel XIX. Originallithographie
F. SCHLEIFER



Farbtafel XX. Originallithographie
H. BAYER

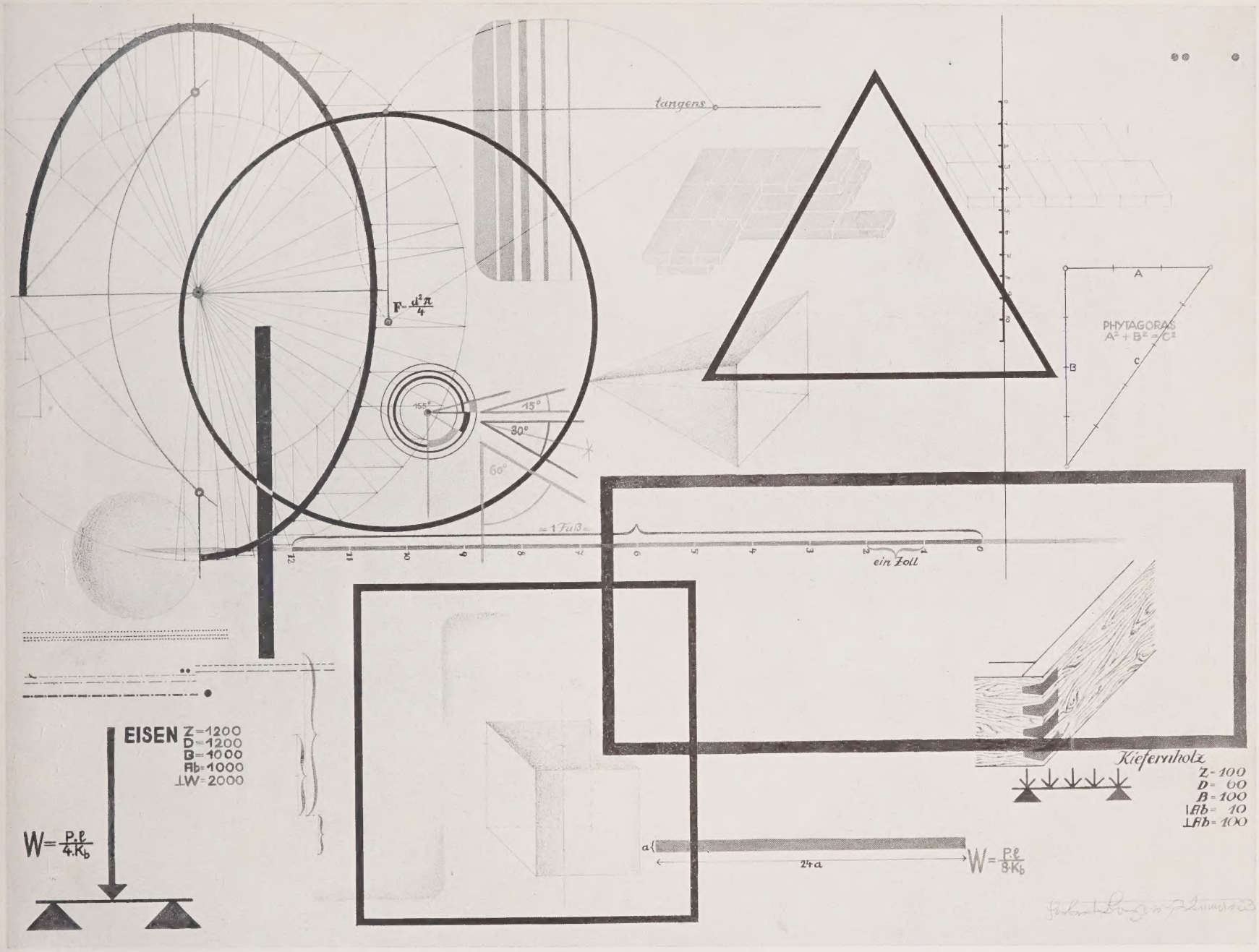


Abb. 145. Darstellung technisch-konstruktiver Hauptelemente. Zeichnung H. BAYER

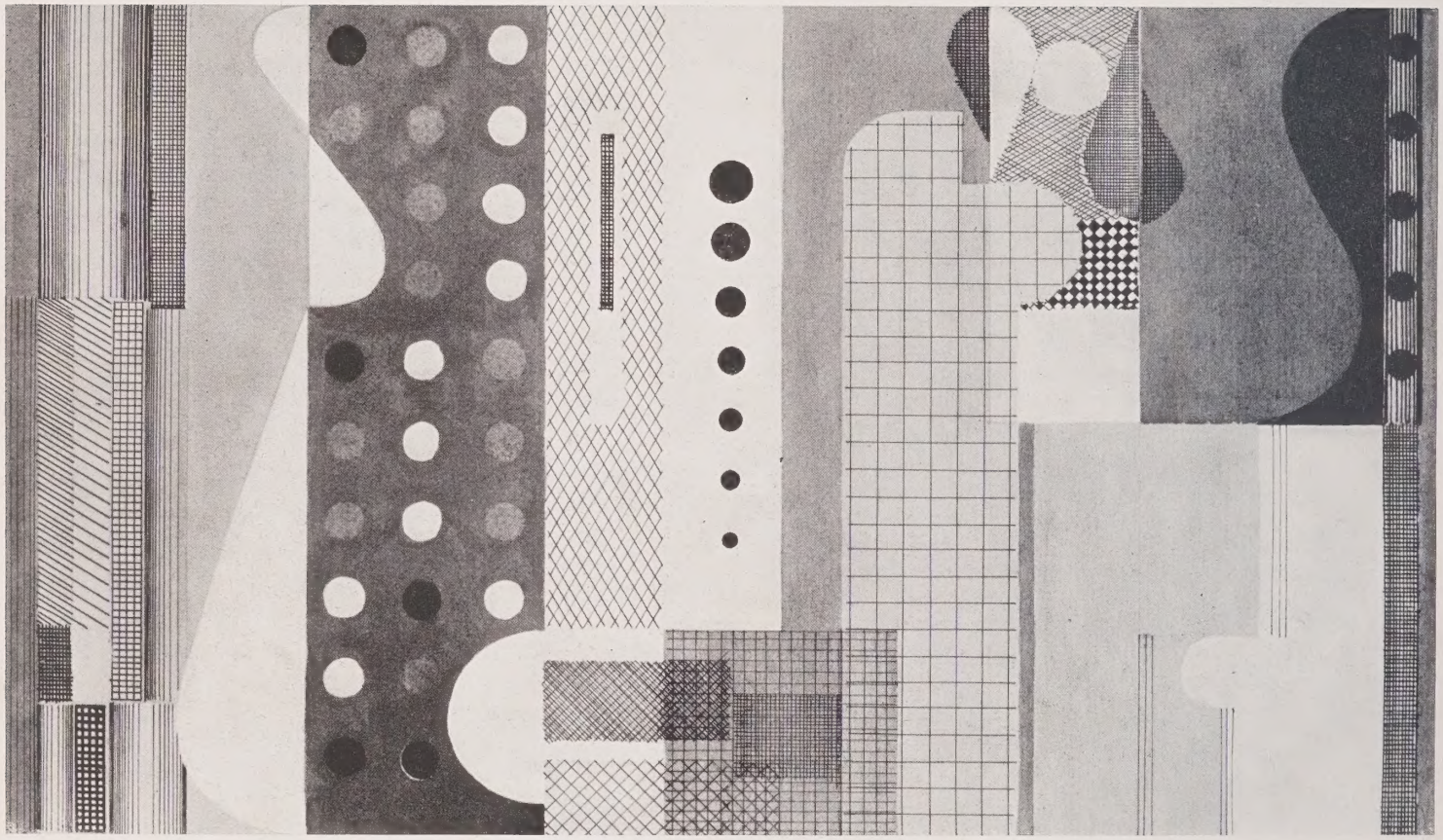
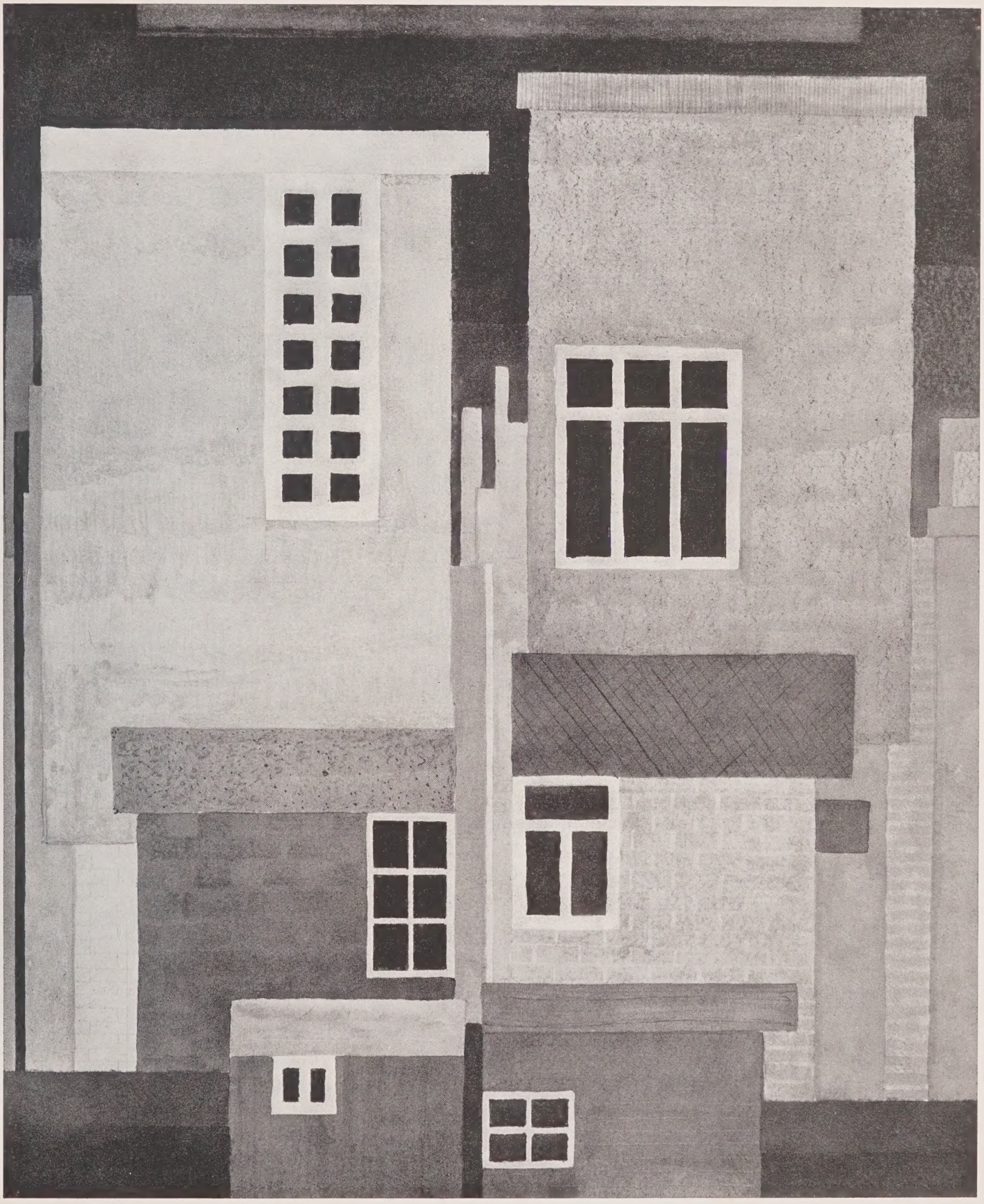


Abb. 146. Schwarz-Weiß-Zeichnung
B. OTTE

Abb. 147. Schwarz-Weiß-Zeichnung J. ALBERS



Dieses Buch wurde in einer Auflage von 2600 Exemplaren, 2000 in deutscher, 300 in englischer und 300 in russischer Sprache hergestellt.

Typographische Anordnung:
L. MOHOLY-NAGY, Staatl. Bauhaus

Entwurf zum Einband:
H. BAYER, Staatl. Bauhaus

Druck der Texte und der Klischees:
F. BRUCKMANN A.G., MÜNCHEN

Herstellung der Druckstöcke für die Vierfarbendrucke:
v. LÖBBECKE, ERFURT

Druck der Farbtafeln, der Lithographien und Herstellung des Einbandes:
DIETSCH & BRÜCKNER, WEIMAR

Special 84-B
6769
c.1

GETTY CENTER LIBRARY